HISTORIAS MÍNIMAS

ESTUDIOS TEÓRICOS Y APLICACIONES DIDÁCTICAS DEL MICRORRELATO

Edición e introducción de Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros

Cátedra Miguel Delibes

En el presente volumen se conjugan perspectivas teóricas, creadoras y didácticas con la intención de aproximarnos al microrrelato desde una perspectiva global. Era necesaria una edición que aunara diferentes visiones en torno al llamativo mundo del microgénero narrativo.

Se recogen cuatro estudios destinados a las nuevas líneas de investigación en las que trabaja el microrrelato en la actualidad. Cuatro son también los trabajos teórico-críticos que analizan ejemplos concretos de esta manifestación narrativa y nos acercan a la obra de autores como Rubén Abella, Juan Pedro Aparicio, Ana María Matute, Pep Bruno o Patricia Esteban Erlés, entre otros. En el apartado destinado a la didáctica se señalan las virtudes y las ventajas que se derivan del uso de la minificción en el aula. La última sección del libro incluye una breve antología con ocho microtextos de diferentes autores que ganaron el concurso de microrrelato convocado por la Cátedra Miguel Delibes.

Han coordinado el volumen Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros.









ISBN 978-84-8448-884-2



HISTORIAS MÍNIMAS

Estudios teóricos y aplicaciones didácticas
del microrrelato

PUNTO DE ENCUENTRO

[IX]

Colección dirigida por

José Ramón González

HISTORIAS MÍNIMAS

Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato

Edición de

Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros

CÁTEDRA MIGUEL DELIBES
Valladolid — New York
2016

Gestión editorial, diseño y cubierta
Marina Lobo

ISBN 978-84-8448-884-2

D.L. VA-487-2016

Gráficas Eujoa

Este volumen se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas» (Código FFI201-70094), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

MICROHISTORIAS QUE CUENTAN MUCHO

Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros

Este libro tiene su origen en las jornadas de estudio, organizadas por la Cátedra Miguel Delibes, que bajo el título «Historias mínimas: perspectivas literarias y didácticas del microrrelato», se llevaron a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, durante los días 7 y 8 de abril de 2016. En ellas se pretendía dar cabida a las reflexiones teórico-prácticas sobre el estado del microrrelato, sus usos y manifestaciones. Contamos con la presencia de destacados especialistas en la observación, análisis y descripción del microrrelato, así como de prestigiosos escritores que vinieron a aportar la visión del minigénero desde la perspectiva de su génesis, desde su *scriptorium* creativo. La conjugación de las perspectivas teóricas, creadoras y didácticas dio a las jornadas un sentido de profunda globalidad que pretendemos dejar presente en este volumen.

Es un estudio abierto y no finalizado debido al carácter del microrrelato y a los fractales que conforman su entidad. Inicia, pues, este trabajo un largo camino en el que nos ampara la concesión por parte del MINECO del proyecto titulado «La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas», que tiene a las profesoras María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez como investigadores principales, y que cuenta con muchos de los autores de este volumen en su equipo de trabajo.

Abre el presente volumen el pionero estudio de Irene Andres-Suárez «Consideraciones sobre el microrrelato en catalán, gallego y euskera», donde la estudiosa, consciente del olvido y desconocimiento general que sufre la literatura de las lenguas cooficiales de España, apunta la necesidad de una investigación más profunda que reflexione e indague en los orígenes y desarrollo del microrrelato en estos ámbitos. Las causas de que el *cuarto género narrativo* no haya experimentado una evolución similar y paralela en las tres culturas reside, principalmente, en la desigual oficialización e

instuticionalización de las respectivas lenguas, lo que ocasiona que la producción del microrrelato en catalán y gallego sea muy superior con respecto a la del euskera.

Concebido como el punto de arranque de una fructífera y novedosa línea de investigación, este trabajo presenta de forma sucinta, aunque minuciosa, la trayectoria del microtexto en estas tres tradiciones culturales a través del estudio de la obra de los autores más destacados. La hispanista acompaña su ensayo de una sustanciosa nómina de libros de microrrelatos en catalán, gallego y euskera, que se constituirá, sin lugar a dudas, como instrumento de gran utilidad para investigaciones posteriores.

Bajo el título, «Cartografía del microrrelato en red. Nuevos circuitos literarios (2000-2015)», la profesora Ana Calvo Revilla realiza un exhaustivo y pormenorizado trabajo de recopilación que sentará las bases para el desarrollo de un futuro canon de la literatura hiperbreve electrónica. La convivencia actual de los dos sistemas literarios (cultura impresa y digital) ha cambiado los paradigmas de composición de las formas narrativas, propiciando la aparición de nuevas prácticas y estructuras e incrementando, de forma notable, el volumen de la creación literaria digital como producto de consumo cultural. El microrrelato ha hallado en el medio electrónico el cauce ideal para su expresión, al potenciar este el carácter fragmentario y proteico, la concisión y la extrema brevedad del microtexto. Calvo Revilla acompaña sus reflexiones sobre la evolución de la práctica artística del microrrelato (motivada por el uso del ciberespacio como nuevo soporte de comunicación, creación y difusión), de un detallado compendio de las principales revistas digitales y blogoesferas españolas e hispanoamericanas, donde escritores dilentantes y profesionales, aleccionados sobre todo por la libertad de gestión de estas últimas, dan a conocer sus creaciones en formato digital como paso previo a su publicación impresa.

Esta desbordante difusión e independencia que facilita el espacio virtual ha propiciado en los últimos años un aumento considerable de escritores consagrados al cultivo de microtextos. Sin embargo, este auge no siempre encuentra su correspondencia con los mínimos criterios de calidad estética exigidos a cualquier obra de arte. Esta preocupación, avanzada por Calvo Revilla, es compartida por el escritor, crítico y teórico Vicente Luis Mora, quien en «Formas y deformaciones: el nanorrelato vía internet» cen-

tra su atención en un determinado tipo de nanoficción desarrollada en las redes sociales, en el llamado *microblogging* con el que se refiere «al acto de contar —*blogging*— en un formato muy pequeño» y, más concretamente, reflexiona sobre la significativa incidencia que el canal digital, Twitter, ejerce sobre la configuración del género. De esta forma, el microrrelato, al adaptarse al medio electrónico, experimenta una «evolución natural» manifestándose bajo las formas antitéticas de *tuitescritura* y *tuiteratura*. Mora solo reconoce en esta última el carácter literario por ser «consciente de su finalidad ficcional» o «su adscripción a algún género literario». La tuiteratura destaca tanto por su narratividad o poeticidad, como por la conciencia autorial que reconoce su obra como propia y original, frente a *renunciación autorial* de la tuitescritura, su falta de originalidad y la tendencia a la apropiación, lo que se resuelve en la tuiteratura a través de un complejo proceso de «intertextualidad, desplazamiento», «retorsión o reversión irónica».

Cierra esta primera sección del volumen el artículo «De las cosas pequeñas. Intuiciones sobre la escritura de microrrelatos» del escritor Rubén Abella, quien nos acerca al microtexto desde el punto de vista del creador. En su caso, reconoce que su interés por el relato hiperbreve surgió de una forma espontánea e intuitiva gracias a su pasión por la fotografía. En efecto, con las *Fábulas del lagarto verde* concluye un proyecto híbrido que nace de la fusión de la palabra y la imagen. Partícipe también de la problemática que atañe a la consideración de qué material literario (o no) es conveniente englobar bajo el marbete de «microrrelato», Abella propone que los textos presenten, al menos, estas características: brevedad, elipsis y narratividad, donde la participación activa del lector se constituye como pieza clave en la reconstrucción mental del «puzle de nuestras historias».

Precisamente M.ª Teresa Gómez Trueba retoma la obra micronarrativa de Abella, *Los ojos de los peces* (2010), en su estudio «Microrrelatos en red, redes de microrrelatos», para constatar la impronta que el formato digital está dejando en el texto impreso, donde se tiende a imitar los «hábitos estructurales, formales y tipográficos, propios de los textos *on line*».

Las razones del extraordinario florecimiento del microrrelato en Internet se hallan en su peculiar naturaleza como textos caracterizados por su esencia fragmentaria (o fractal), elíptica e intertextual, propiedades que potencian la capacidad de conexión («comunicación horizontal») entre los

microtextos difundidos a través de las redes sociales, mediante los numerosos concursos e iniciativas lanzadas desde las diferentes plataformas, como Twitter. En efecto, Gómez Trueba comprueba una tendencia en las colecciones o volúmenes de relatos hiperbreves españoles, donde los diferentes minitextos aparecen encadenados a través de la parataxis. Si bien estas unidades narrativas aparentan cierta independiencia y autonomía en su disposición dentro del conjunto, en realidad una lectura acurada y «cómplice» nos revela la íntima interconexión existente entre todos los minirelatos gracias a las diferentes estrategias de coordinación empleadas por el autor (reaparición de personajes y escenarios, reanudación de historias o anécdotas, etc.).

En efecto, el fenómeno de la *intermedialidad* en el microrrelato no solo atañe al tipo de formato o medio de difusión de los textos, sino también a otras categorías literarias mediante el proceso que Leticia Bustamante Valbuena define como «contaminación». En «La contaminación como recurso creativo en el microrrelato» la estudiosa centra su atención en una serie de obras publicadas a partir de 2012 y que, a pesar de ser reconocidas como libros de microrrelatos, el relato aparece transmutado y caracterizado con rasgos propios de otros géneros (como la poesía, el aforismo), de otras artes (cine, música), de otros mundos ficcionales, etc. El carácter breve y fractal del minirelato favorece esta combinación o «contaminación» de códigos, propiciando con ello la evolución del microrrelato hacia formas nuevas de expresión.

Clausuran esta segunda sección de estudios teóricos los trabajos críticos de Susana Bardavío Estevan y María Martínez Deyros, quienes ponen el énfasis en diversos aspectos del micorrelato no muy atendidos por la crítica. Bardavío retoma en «Género y cuerpo en *Los niños tontos* de Ana María Matute» el libro publicado en 1956, proponiendo una lectura diferente de la colección de minihistorias a la luz de la biopolítica franquista. Esta nueva visión de la obra explicaría, por un lado, la arriesgada elección de la autora por un género, prácticamente desconocido en la época, y al que no volvería a recurrir en su trayectoria literaria, y, por otro lado, nos permitiría entender el férreo ataque a la política franquista que subyace como trasfondo de las veintiuna micronarraciones.

Asimismo, Martínez Deyros focaliza su estudio en una categoría na-

rrativa poco considerada por la crítica en el microrrelato: el espacio. A pesar de la hiperbrevedad y carácter elíptico característicos de este tipo de relatos, el espacio se configura como un elemento fundamental en muchas minihistorias, las cuales, por sus peculiares características genéricas, conducen a una diferente forma de tratamiento del mismo mediante las técnicas de condensación o esencialización. El caso de *London Calling* de Juan Pedro Aparicio resulta paradigmático por la constitución del espacio urbano no como mero decorado de las diferentes acciones, sino como el protagonista absoluto de toda la colección, y donde la ciudad de Londres actúa como principio organizador y de cohesión mediante el que se establece la interconexión o intratextualidad entre todos los minicuentos.

El apartado didáctico encierra diversas perspectivas para la explotación de este microgénero en el aula, no solo de Español como Lengua Extranjera, sino en el de la enseñanza de cualquier lengua materna, como es el caso de la Lengua Castellana en Primaria, Secundaria y Bachillerato. Los ejemplos mostrados nos permitirían extrapolar el uso del mismo a la educación superior, como es la universitaria, pero no es asunto que se recoja en este trabajo.

En la mesa dedicada a las aplicaciones didácticas del microrrelato, contamos con la presencia de Eva Álvarez Ramos y Belén Mateos Blanco, de la Universidad de Valladolid; y con Sara Núñez de la Fuente de la Universidad de Lille (Francia). El presente volumen recoge además el trabajo de Lorena Albert Ferrando de la Universidad de Sant Andrews (Nueva York, EE. UU.), que, aunque no participó directamente en las jornadas, sí ha podido compartir su trabajo en esta ocasión. Destacamos de sus intervenciones y aportaciones la maleabilidad de este género narrativo, su brevedad y concentración semántica, hechos que le hacen susceptible de ser manejado en el aula. El catálogo de autores tratados ha dejado constancia de la gran vitalidad con la que cuentan los microrrelatos, que se configuran como un género literario emergente, que poco a poco va haciéndose un hueco en las aulas, esperemos que con intención de quedarse.

Así lo defiende Eva Álvarez Ramos, para quien el microrrelato es un perfecto material de lectura que engancha al lector y lo invita a releer una y otra vez y a seguir disfrutando de este género literario. Sus investigaciones y aplicaciones didácticas tienen como fin primero ganar adeptos a la lectura y ponen sus ojos en las aulas de Primaria, Secundaria y Bachillerato, donde

por regla general y debido, quizá, al actual sistema de enseñanza, los discentes acaban odiando la lectura, bien por la imposición de la misma, bien por la lejanía de los textos tratados, bien porque no se escuchan o conocen sus verdaderos intereses.

Muestra la profesora algunos ejemplos de microrrelatos de Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Felipe Benítez Reyes y Rubén Abella para que el alumnado, a través del desarrollo de las destrezas discursivas tanto orales como escritas, vaya aproximándose a este tipo de minificciones y adquiera, sin darse cuenta, las competencias básicas para su comprensión, además de desarrollar el gusto por su lectura.

Por su parte Sara Núñez de la Fuente presenta una aplicación enfocada al mundo de ELE y más concretamente orientada al nivel B2. Tomando como base literaria el microrrelato de Augusto Monterroso titulado *Pigmalión*, desarrolla una propuesta didáctica basada en las tres fases básicas de la lectura en el aula: prelectura, lectura y poslectura. Hace especial hincapié en la importancia y utilidad del texto literario en el aula de idiomas, siempre y cuando se realice una selección adecuada de las obras y el vocabulario se ajuste al nivel correspondiente. Señala, además, cómo es necesario que el microrrelato elegido responda a los intereses de los alumnos, para captar así su atención.

La defensa del texto literario en el aula de Español como Lengua Extranjera también es llevada a cabo por Belén Mateos Blanco. Así, tras glosar todos los beneficios del uso de la literatura en la enseñanza-aprendizaje de la L2, y hacer lo mismo con las virtudes del microrrelato, nos presenta estas minihistorias desde la perspectiva de la intertextualidad. Elige la estudiosa el trabajo del gallego José M.ª Merino, por considerarle uno de los autores más afianzados del género. Aunque la aplicación didáctica se asienta en premisas metodológicas de ludismo y creatividad como bases gestoras y reforzadoras del aprendizaje, no obvia los contenidos culturales, tan vitales y necesarios en el aprendizaje de cualquier idioma. Así despliega una amplia gama de actividades en las que se trabajan todo tipo de aspectos lingüísticos y culturales.

Cierra la sección de aplicaciones didácticas Lorena Albert Ferrando. Las redes sociales hacen aquí su aparición en una propuesta educativa basada en el uso de Twitter, destinada a alumnos de nivel B1 y con la fina-

lidad de introducir el contraste en el uso de los pasados en castellano, tan difícil de aprender para un extranjero. Lo primero que propone la autora es hacer reflexionar a los alumnos sobre la entidad y esencia del microrrelato, sobre qué es, para pasar después a su explotación didáctica. Acompaña los microrrelatos con imágenes creadas *ad hoc* por el diseñador gráfico madrileño Kike Ibáñez. Nada mejor que una ilustración o imagen lingüística para que el alumno conciba el verdadero valor del uso de los tiempos verbales en pasado en castellano. Así el alumno es capaz de concebir que las formas verbales expresan modos distintos de representar la realidad.

Coinciden todas las autoras en señalar las virtudes del microrrelato y en ensalzar su empleo en el aula por las ventajas que se derivan de su uso.

El presente volumen no tendría un sentido completo si no hubiéramos tenido en cuenta la creación literaria, dando cabida a los microrrelatos ganadores del I Concurso de microrrelato que se llevó a cabo con motivo de las jornadas. Cierra el libro esta breve antología de microrrelatos de gran calidad literaria.

Queremos agradecer a M.ª Pilar Celma Valero y a Carmen Morán Rodríguez que nos permitieran coordinar estas jornadas en las que quedó patente cómo un género tan breve puede dar para tanto. Del mismo modo queremos dar las gracias a todos los investigadores, teóricos, creadores y profesores que accedieron a compartir sus trabajos con nosotros. Los microrrelatos siempre tienen mucho que decir.

NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

CONSIDERACIONES SOBRE EL MICRORRELATO EN CATALÁN, GALLEGO Y EUSKERA

Irene Andres-Suárez
Universidad de Neuchâtel

Hace algún tiempo me invitaron a colaborar en un nuevo número sobre el microrrelato y me sugirieron que trazara la trayectoria de este género literario en Europa. Pensé que era mucho más urgente indagar lo que estaba sucediendo en este ámbito en las diferentes regiones de España y tratar de establecer la historiografía del microrrelato en las otras lenguas cooficiales[1]: el catalán, el gallego y el euskera, de las que apenas tenemos información, algo que, a la luz del ingente número de trabajos que ha suscitado este género literario en castellano y el éxito clamoroso que ha alcanzado, es muy sorprendente.

Se da la circunstancia de que vivo en un país, Suiza, con cuatro lenguas nacionales en el que la pluralidad lingüística y cultural es percibida como una autentica riqueza. España cuenta asimismo con varias lenguas vernáculas y con cuatro nacionales, reconocidas y avaladas por la Constitución de 1978, la cual rompió con una larga tradición centralista de monolingüismo oficial, lo que constituyó un cambio enormemente positivo, aunque la mentalidad colectiva no haya cambiado tanto, según muestra el poco interés de los castellano-parlantes por las otras lenguas cooficiales de España y el desconocimiento del correspondiente patrimonio cultural de estas regiones. Si bien son muchos los catalanes, gallegos y vascos que conocen la literatura escrita en lengua castellana —se me dirá que por razones históricas—, aquella que utiliza como cauce de expresión las otras tres lenguas señaladas es prácticamente desconocida por los lectores castellanos, sin percatarse de que este rico y diverso patrimonio es pertenencia de todos los españoles.

---

[1] Salvo que se mencione explícitamente, las traducciones de los microrrelatos reproducidos son mías y han sido supervisadas por personas de lengua materna: M.ª Pilar Perea el catalán, José Manuel de Barros el gallego, y Mari José Olaziregi el euskera. A todos ellos va dirigida mi gratitud.

No pretendo trazar aquí un panorama exhaustivo, y menos aún completo, del microrrelato en las tres lenguas mencionadas —ello requeriría mucho más espacio—, sino presentar brevemente su trayectoria y poner el énfasis en los autores más destacados.

LA TRADICIÓN CATALANA

En relación con la tradición de esta Comunidad, hay que recordar que las instituciones, la lengua y la cultura catalanas, desde los inicios del s. XX hasta el comienzo de la Guerra Civil, gozaron de una época de esplendor que llegó a su apogeo durante el gobierno de la II República, momento en el que se creó la Generalitat de Cataluña (1931) y se aprobó el Estatuto de Autonomía, que convirtió al catalán en lengua oficial juntamente con el castellano. Es durante ese período fasto que inicia su andadura el microrrelato en lengua catalana, ya que los primeros textos que poseen plenamente las características de este género literario se remontan a las vanguardias históricas. Después, llegaron los años de la dictadura que supusieron la prohibición por decreto de esta lengua (también del gallego y del euskera) y de todas sus manifestaciones, así como el exilio de importantes escritores, tales como Trabal, Calders, Rodoreda, etc. Además de prohibir las instituciones políticas y culturales autóctonas y de perder el catalán su condición de lengua oficial, se prohibió su uso en el ámbito educativo y administrativo, aunque continuó hablándose en ámbitos familiares y su cultivo se mantuvo, con no pocas dificultades, en la clandestinidad, apoyado en la tradición y en ciertos movimientos progresistas.

Volviendo al microrrelato, es importante destacar que en algunos libros de Josep Vicenç Foix (Sarrià, 1893-Barcelona, 1987) o de Salvador Espriu (Santa Coloma de Farners, 1913-Barcelona, 1985) encontramos ya microtextos en prosa dotados de movimiento y de sustancia narrativa, y un buen exponente de ello son algunos de los *Telegrames*[2] de Foix o ciertas

[2] *Ha estat trobat penjat en un bosc, prop d'Artigaloba, un hom amb un gran bigotàs, que duia vestits de dona i roba interior també femenina. Hom suposa que fa cosa d'uns vuit dies que és mort. Damunt el cadàver s'ha trobat un passaport suís. El jutjat de Pau s'ha presentat a l'indret del singular succés. El sumari obert estableix que a la data suposada de la mort, un automòbil atrotinat de matrícula inclassificada estacionà llarg temps en aquell paratge* (J. V. Foix, «París, 25 de

piezas del *Diari 1918* (las más antiguas fueron escritas entre 1913-1914) y también de sus volúmenes *Darrer comunicat* (1969) o *Tocant a mà* (1972), que inauguran un camino poco transitado en la tradición literaria catalana y abren nuevas posibilidades para la narración. Por lo general, son textos fantásticos, breves visiones oníricas que recogen la mejor tradición europea del poema en prosa y la trascienden. Y algo similar se da en los microtextos satíricos de Salvador Espriu de *Les roques i el mar, el blau* (1981) y especialmente en sus prosas breves y extraordinarias recogidas en el volumen *Petites proses blanques* (1937). Los del primer recuento son prosas relacionadas con personajes y temas de la mitología clásica («Apolo», «Circe»). Espriu hace dialogar entre sí a las figuras mitológicas y plasma escenas, momentos de gran intensidad, en los que conjuga sarcasmo y cierto lirismo. Las *Petites proses blanques*, en cambio, se sitúan en los límites entre la fábula y el microrrelato e indagan en el mundo de la flora y de la fauna, aunque el fin perseguido nunca es didáctico, sino satírico, como sucede en las fábulas de Augusto Monterroso.

Dichos microtextos, catalogados en su día como prosas poéticas próximas a los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, arrojan una luz muy distinta y se entienden mejor si se analizan bajo los parámetros del microrrelato al igual que los de otros autores catalanes de la misma época. Un buen exponente de ello es el libro *Diana i la mar morta* (1953) de Joan Perucho (Barcelona, 1920-2003) —su primer intento en el campo de la prosa—, en el que las fronteras entre los géneros literarios también se diluyen. Reúne 30 prosas breves, cuentos «abreujats», como los designa él, narraciones de gran densidad y lirismo. En su mayoría son prosas poéticas de estructura descriptiva («El riu», «Camí de casa»…), algo natural en un autor que proviene del campo de la poesía (*Sota la sang*, 1947, y *Aurora per vosaltres*, 1951, son sus primeros poemarios publicados), pero algunas presentan claramente los rasgos del microrrelato, por ejemplo, «La perla de las Antillas»[3]:

diciembre», en *La Publicitat*, 29-XII-1929; *Telegrames*, 2005). «Ha sido encontrado ahorcado en un bosque, cerca de Artigaloba, un hombre con un gran bigote, que iba vestido de mujer y llevaba ropa interior también femenina. Se supone que hace unos ocho días que murió. Encima del cadáver se ha encontrado un pasaporte suizo. El juzgado de Paz se personó en el lugar del singular suceso. El sumario abierto establece que, en la supuesta fecha de la muerte, un automóvil destartalado de matrícula inclasificada estacionó durante largo tiempo en aquel paraje» (*Telegrames*, 2005).

[3] *Associava Josefina a la figura del seu oncle, que ara veia sota el cel violent de Cuba, amb*

> Asociaba a Josefina con la figura de su tío, que ahora veía bajo el cielo violento de Cuba, con maracas que batían el aire amodorrado y una risa de mujer negra, sexualmente enfurecida, en cada esquina. Pasaban rachas de aire tibio que se perdían bajo las palmeras del barrio marítimo, y aún podía oír la voz del gerente que la despedía. Josefina llevaba un vestido muy ajustado al cuerpo y fumaba Camels, que dejaba graciosamente teñidos de carmín. A veces, su sonrisa reflejaba una ausencia que irritaba. Se podía sentir el relente del asfalto, al mediodía, cuando el sol hacía desear vivamente la sombra cerrada y fresca de unas persianas verdes, y subía un vaho ofensivo de gasolina cerca de los garajes de anuncios multicolores. Por las noches, había fiestas lujosas en el hotel Corimbo, en Cienfuegos, donde servían una copa de champán helado por un dólar y se murmuraba de la mujer del gobernador. Allí llegaban en un Packard destartalado, que ahora veía rodeado de papagayos, bajo el cielo azulísimo de Cuba. «He's my oncle». Después, naturalmente, tuve que soportar las playas, el maquillaje de fondo, las píldoras contraceptivas, los bikinis.
>
> Lo encontraron muerto en su habitación. Habían tenido que ponerse pañuelos en el rostro para poder llegar hasta las ventanas y abrirlas. El gas llenaba la habitación desde hacía dos días. En el registro del hotel figuraba con el nombre de Luis García Riego, nombre falso, evidentemente» (*Diana i la mar morta*, 1953).

Lo que pretendía expresar Perucho con estos textos, cuya redacción se inició en 1947, eran, según declaró a Joan Rendé, los actos misteriosos de las personas que, extraídos de su contexto de realidad, tienen un valor poético, un valor de revelación (*Avui*, 5-X-1980). En cualquier caso, la lectura de sus memorias (*Los jardines de la melancolía*, 1992) nos permite

---

«maracas» que batien l'aire ensopit i una rialla de dona negra, sexualment enfurida, a cada cantonada. Passaven ratxes d'aire tebi que es perdien sota les palmeres del barri marítim, i encara podia sentir la veu del gerent que l'acomiadava. Josefina duia uns vestits molt ajustats al cos i fumava Camels, que deixava graciosament tenyits de carmí. A vegades, el seu somrís reflectia una absència que irritava. Es podia sentir el rellent de l'asfalt, al migdia, quan el sol feia desitjar vivament l'ombra closa i fresca d'unes persianes verdes, i pujava un baf ofensiu de benzina prop dels garatges d'anuncis multicolors. A les nits, hi havia festes luxoses a l'hotel Corimbo, a Cienfuegos, on servien una copa de xampany gelat per un dòlar i es murmurava de la dona del governador. Hi anaven en un Packard atrotinat, que ara veia voltat de papagais, sota el cel blavíssim de Cuba. «He's my oncle». Després, naturalment, hagué de suportar les platges, el maquillatge de fons, les píndoles contra la concepció, els vestits de bany Bikini.

El trobaren mort a la seva cambra. Havien hagut de posar-se mocadors al rostre, per tal d'arribar a les finestres i obrir-les. El gas emplenava l'habitació, des de feia dos dies. En el registre de l'hotel, hi figurava amb el nom de Luis García Riego, nom fals, evidentment («La perla de les Antilles»).

comprender que el escritor catalán fue plenamente consciente de que estos textos no encajaban en los géneros literarios consolidados, lo que le producía cierto malestar y perplejidad.

Por los mismos años 50, Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908-Gerona, 1983), exiliada en ese momento en Ginebra, redacta unas prosas singulares sobre las flores («Flors de debò») que publicará en 1972, en el volumen *Tots el contes*, junto con «Viatges a uns quants pobles», prosas estas últimas escritas por los años 70 en Romanyà de la Selva, donde residió un tiempo. Si bien ambas partes del libro constan de narraciones que combinan fuerza inventiva y potencia lírica, me interesa llamar la atención sobre la importancia y trascendencia de las treinta y ocho piezas que Rodoreda consagra a las flores, todas ellas brevísimas y de gran poder evocativo, las cuales son otros tantos microrrelatos sobre flores fantasmagóricas. Como botón de muestra, reproduzco uno de ellas, «Flor desesperada»[4], centrada en las tribulaciones de una flor y en la terrible lucha por la supervivencia:

> Vive en los pantanos. Con la raíz en el lodo —es de la familia de las nerufandas- se abriría gentil si no existiese el ciempiés Xuribinga-Palangriu, que nace bajo el cáliz de la flor. Negro, con las patas de color mandarina, vive asustado. Siempre con el miedo a que se presente el Salamandrino. Cuando lo oye acercarse baja del azul y de la luz que tiembla— con su zum-zum de abejorro, Xuribinga-Palangriu sube encima de la flor, la aprieta para que no se abra y, si está medio abierta, la cierra. Es la manera de matar para no morir. Si el Salamandrino puede probar la flor se enciende como una tea, ataca a Xuribinga-Palangriu y se lo traga entero. Afortunadamente el Salamandrino tiene el corazón inocente y no desconfía. Si cuando baja encuentra la flor cerrada con Xuribinga-Palangriu encima, se vuelve hacia el azul y hacia la luz que tiembla. Pronto muere seco

[4] *Viu en els aiguamolls. Amb l'arrel al llot —és de la família de les nerufandes— es badaria gentil si no existís el centpeus Xuribinga-Palangriu, que neix sota el calze de la flor. Negre, amb les potes de color mandarina, viu esglaiat. Sempre amb la por que es pressenti el Salamandril. Aixi que el sent venir de lluny —el Salamandril baixa del blau i de la llum que tremola— amb el seu zum-zum de borinot, Xuribinga-Palangriu puja damunt de la flor, l'estreny perquè no s'obri i, si és mig desclosa, la tanca. És la manera de matar per a no morir. Si el Salamandril pot tastar la flor s'encén com una teia, ataca Xuribinga-Palangriu i se l'empassa sencer. Sort que el Salamandril té el cor innocent i no es malfia. Si quan baixa troba la flor tancada amb Xuribinga-Palangriu al damunt, se'n torna cap al blau i cap a la llum que tremola. Aviat mor sec com un clau. I la flor també. Morta abans d'obrir-se, víctima de la lluita per la vida d'un pobre idiota desgraciat de boig* («Flor desesperada»).

> como un clavo. Y la flor también. Muerta antes de abrirse, víctima de la lucha por la vida de un pobre idiota y desgraciado loco (*Tots el contes*, 1972).

Siguiendo la senda trazada por Baudelaire en *Les Fleurs du mal*, Rodoreda exalta los pecados capitales, en su caso los de las flores (el orgullo, la melancolía, los celos, la locura…), sus pasiones, su goce de la vida y, sobre todo, sus secretos y belleza oculta. Son textos tan originales y hermosos que no tienen parangón en la literatura y, aunque parecen nutrirse de diversos moldes literarios (el bestiario, la fábula…), la autora los trasciende todos para crear unas narraciones genuinas capaces de revelar, con humor o con crudeza, las pulsiones radicales de la existencia.

Otros escritores dignos de interés son Llorenç Villalonga (Palma de Mallorca, 1897-1980), Francesc Trabal (Sabadell, 1899-Santiago de Chile, 1957) y Carles Sindreu i Pons (Barcelona, 1900-La Garriga, 1974). Condenado al exilio, Trabal apostó desde el inicio de su producción por la experimentación narrativa y por la transgresión de las convenciones literarias. En 1925 reunió, en un volumen titulado *De cara a la paret*, un conjunto de textos breves (publicados inicialmente en el *Diari de Sabadell*), que él denomina «artículos humorísticos», algunos de los cuales son auténticos microrrelatos, entre otros: «Ahora que viene el día de todos los santos y el de los muertos»[5]:

> Una vez, ante la tumba de un cementerio, un hombre lloraba a lágrima viva, gritaba y se lamentaba:
>
> —¡Oh! Señor, Señor! ¡Qué desgracia! ¡Tú, no tendrías que haber muerto! ¡Qué desgracia que murieses! ¡Dios mío! ¿por qué vino a buscarte la muerte...?

[5] *Una vegada hi havia davant d'una tomba, al cementeri, un bon home que plorava a llàgrima viva, cridant i lamentant-se:*

—Oh ! Senyor, Senyor ! Quina desgràcia ! Tu, no t'hauries d'haver mort ! Quina dissort que et morissis ! Déu meu, per què la Mort et vingué a cercar… ?

Callava una estona i de seguida, però, reprenia la mateixa trista cançó. Estava tan desolat, tan enternit, que trencava el cor del més indiferent : fins que algú se li acostà sol·lícit i, amb certa prudència, gosà insinuar :

—Potser ploreu el vostre pare, o el vostre fill…?

—Oh, no ! —respongué empassant-se el plor— és el primer marit de la meva dona («Ara que ve tots sants i el dia dels morts»).

que rompía el corazón del más indiferente: hasta que alguien se le acercó solícito y, con cierta prudencia, se atrevió a insinuar:

—¡Quizá llora a su padre, o a un hijo…!

—¡Oh, no! —respondió tragándose el llanto— es por el primer marido de mi esposa (*De cara a la paret*, 1985).

Paralelamente, Llorenç Villalonga influenciado por Espriu, se decantó por la estética de la hiperbrevedad y por llevar la capacidad expresiva del lenguaje hasta sus límites, según se puede apreciar en el recuento *Contes Sintètics* (textos publicados por primera vez en *El Día de Palma* entre 1924 y 1927), libro compuesto de textos brevísimos que aúnan tradición y renovación y oscilan entre la máxima, la estampa o el apunte de carácter costumbrista, o bien en el titulado *Contes blancs* (1928), que reúne 37 magníficas piezas hiperbreves que destilan humor e ironía, según reflejan las que siguen:

Sabía que la pistola estaba cargada y no deseaba morir, pero como sus amigos le advirtieron que fuera con cuidado, sintió el deber imperioso de cometer una originalidad y, sonriente, se atravesó el corazón («Esnobismo», *Contes blancs,* 1928)[6].

La social, no la gobernativa. O tal vez también la gobernativa, pero sobre todo la social. Vean el caso: Marieta de Sade, hija del célebre marqués, era a los diecisiete años un modelo de depravación. Bajo una apariencia angelical (tenía los ojos azules, los cabellos rubios y vestía constantemente de muselina blanca) escondía un alma corrompida y hedionda. La noche de bodas…
Lector, no queremos contar la historia («Censura»[7], *Contes blancs*, 1928).

Con muy buen criterio, el autor deja en manos del lector la reconstrucción del final consciente de que con ello el texto ganará en intensidad y eficacia.

---

[6] *Ell sabia que la pistola estava carregada i no desitjava morir, però com els seus amics l'advertiren que anàs alerta, sentí el deure imperiós de cometre una originalitat i, somrient, es travessà el cor* («Esnobisme»).

[7] *La social, no la governativa. O tal volta també la governativa, però sobretot la social. Vegeu el cas:*

Marieta de Sade, filla del cèlebre marquès, era a desset anys un model de depravació. Sota un aspecte angelical (tenia els ulls blaus, els cabells rossos i vestia constantment de mussolina blanca) amagava una ànima corrompuda i pudent. La nit de noces…

Lector, no volem contar la història («La censura»).

Ese mismo año ve la luz el poemario *Radiacions i poemes* (1928) de Carles Sindreu, otro autor vanguardista muy influyente en la cultura catalana de los años 20 y 30. La primera parte de este volumen contiene microtextos narrativos de gran calidad estética al igual que otros de su segundo libro, *Lo klaxon i el camí* (1931; reeditado en 2010 por la editorial barcelonesa Acontravent), algunos de los cuales están emparentados con las greguerías narrativas de Ramón Gómez de la Serna.

Con todo, el primer escritor que parece haber tenido plena conciencia de cultivar una modalidad literaria nueva es Pere Calders (Barcelona 1912-1994), el cual se dio a conocer en los primeros años de la década de los 30 con dibujos, artículos y cuentos en periódicos y revistas —la publicación de su primer libro de relatos, *El primer arlequí*, se remonta a 1936— aunque fue en el exilio en México donde empezó a escribir esos textos que denomina «contes breus». Los primeros, nueve piezas en total, vieron la luz en el número 4 de la revista *Els Marges* (1975) con el título de *Dotze contes portàtils*, los cuales fueron incluidos ulteriormente, con otros inéditos, en el recuento *Invasió subtil i altres contes* (1978). A partir de ese momento, todos sus libros de relatos (*Tot s'aprofita*, 1982; *De teves a meves: 32 contes que acaban més o menys bé*, 1984, y *L'honor a la deriva*, 1962) contienen un apartado final con microrrelatos titulado invariablemente «contes breus», en total sesenta y siete piezas, sin contar aquellas diseminadas en otros volúmenes (por ejemplo, en *Un estrany al jardí*, 1985). Calders despliega ingenio e imaginación para conseguir reelaboraciones novedosas de motivos canónicos de la literatura como el conocido sueño de Chuang Tzú («Què hi podríem fer?»), las danzas de la muerte («L'hora en punt») o el del tren que nunca llega («L'exprés») y aborda asuntos tan variados como las relaciones de pareja («Els problemas de la parella»), la homosexualidad («Una cosa va per l'altra») o el mundo de la robótica («Cibernética»). Por sus páginas gravitan médicos, forenses, magos, prestidigitadores y adivinos, individuos que, para contrarrestar la angustia inherente al sinsentido de la existencia, se refugian en el humor y la ironía. En cualquier caso, en estos textos, la influencia de los *Crímenes ejemplares* (1957) de Max Aub es muy perceptible tanto desde el punto de vista formal como temático, pues adopta asimismo una gran diversidad de moldes —por ejemplo, el dramático [«Per a un demà millor (Drama

en menys d'un acte)»], el epistolar («Carta al jutge») o la adivinanza, con solución invertida («Problema»)—, y manifiesta una fuerte atracción por la violencia y la muerte («Trànsit», «L'hora en punt», «Via morta», «Prescripció facultativa»), si bien es verdad que el humor de Calders es menos grave que el de Aub. Veámoslo:

> ¿Conocéis aquel cuento oriental tan bonito que nos habla de un mandarín (chino, claro está), que soñó una noche que era una mariposa y al día siguiente cuando se despertó no sabía si era un mandarín o una mariposa?
> Pues esto no es nada: a finales del año pasado, conocí a un comerciante del Puerto de la Selva que soñó que era una rana y, al levantarse, comprobó que era realmente una rana. Su mujer, estremecida, lo sacó de la cama a escobazos y por poco no lo desgracia para siempre jamás. Tuvieron la suerte de que un farmacéutico (cuyo nombre me callo a petición del interesado) tenía conocimientos paranormales, y con cuatro pases de manos y una bebida consiguió retornar al comerciante a su forma habitual.
> Pero no ha quedado bien: en las noches de luna llena, croa. Y su esposa, que tiene estudios y es muy moderna, se quiere divorciar. Parece mentira cómo, al pasar de Oriente a Occidente, las historias pierden cuerpo y poesía («¿Qué se podría hacer?»[8], *L'honor a la deriva*, 1992).

Forjador de una nueva vía para la literatura, Calders tuvo muchos adeptos y seguidores en el ámbito del microrrelato tanto en Cataluña como en el resto de España y uno de los más cercanos en el tiempo fue Jaume Cabré (Barcelona, 1947), autor de una obra muy ambiciosa. A los 30 años publicó *Toquen a mort*, libro que combina los cuentos «convencionales»

---

[8] *Sabeu aquell conte oriental tan bonic, que ens parla d'un mandarí (xinès, és clar), que una nit va somniar que era una papallona i l'endemà, en despertar-se no sabia si era un mandarí o una papallona?*

Doncs això no és res: a darreries de l'any passat, vaig conèixer un comerciant del Port de la Selva que va somiar que era una granota i, en llevar-se, va comprovar que era realment una granota. La seva senyora, esgarrifada, el va treure del llit a cops d'escombra i de poc que no el desgracia per sempre més. Sort van tenir dels coneixements paranormals d'un farmacèutic (el nom del qual em callo a petició del interessat) que amb quatre passades de mans i una beguda va aconseguir retornar el comerciant a la seva forma habitual.

Però no ha quedat bé: les nits de lluna plena, rauca. I la seva senyora, que té estudis i és molt moderna, es vol divorciar. Sembla mentida com les històries, en passar d'Orient a Occident, perden cos i poesia («Què hi podríem fer?»).

con 35 microtextos de naturaleza diversa (microrrelatos, sentencias, elucubraciones, etc.) y que él mismo sitúa en la senda de la *Diana subtil* de Perucho, «dels contes sintètics» de Villalonga y del «contes portàtils» de Calders. Dicho recuento va precedido de una brevísima y enjundiosa introducción del propio Cabré en la que reflexiona sobre el estatuto genérico de estos microtextos («Es tracta d'un gènere estrany al conte?», se pregunta), y sobre la apelación más adecuada para los mismos («contets», «contots», contius»?) lo que pone en evidencia su temprana consciencia de estar cultivando un género literario que escapaba al canon establecido.

Otro autor destacado en la historiografía del microrrelato catalán es Joaquim Carbó (Caldes de Malavella, 1932). Republicano, anticlerical y catalanista, se inicia como narrador en los años cincuenta y es autor de una ingente producción literaria en catalán (comenzó a escribir en los años de la represión lingüística y ha publicado más de cien libros) destinada tanto a un público infantil y juvenil como adulto. En el ámbito que nos interesa, ha publicado dos libros imprescindibles para trazar la trayectoria del microrrelato catalán: *Bonsais de paper* (1993) y *El jardí de Li-liput* (1994), compuestos ambos de microtextos de 10 líneas de extensión, lo que en sí mismo es ya una proeza. El primero reúne 45 piezas y se clausura con un texto bastante extenso «Els tres pèls del Diable», que puede leerse como una poética de la potencia genésica del microrrelato. El segundo volumen consta a su vez de 200 minicuentos mediante los cuales el autor nos introduce, con una punta de ironía, en el país de los enanos de la mano de Gulliver. La sátira social y política teñida de tintes humorísticos e irónicos es muy visible en ambos recuentos, así como la burla y censura de la sociedad de su tiempo. Todos los aspectos de la vida cotidiana y cívica están aquí representados (la desigualdad social, los males del siglo para la juventud («L'Agenda»), la corrupción y el tráfico de influencias, la disfunción de la justicia, las guerras, la incidencia de las nuevas tecnologías…), aunque tal vez los textos más interesantes sean aquellos relacionados con el mundo de la literatura en general y de la lengua catalana en particular. En relación con el primer punto, llama la atención la reflexión sobre los límites de los géneros literarios, así como sobre las etiquetas y las prácticas en literatura. Por ejemplo, en «El jardiner (I)» y «El jardiner (II)», que abren y cierran respectivamente el primer volumen confiriendo al conjunto una estructura

circular, explora los rasgos singularizadores del microrrelato, su potencia discursiva y evocativa para decantarse abiertamente por la literatura sumergida, aquella en que lo no dicho tiene más peso que lo dicho.

Por otra parte, Carbó indaga con mirada lúdica e irónica en el mundo de los escritores y de los premios literarios y denuncia ciertas prácticas y actitudes censurables (envidias, vanidad, amaños…), así como la mediocridad de numerosos críticos («Àngels de la guarda», en *Bonsais de papers*). Y, como buen catalanista que es, defiende el catalán como lengua literaria (censura, por ejemplo, la propensión de la televisión a transmitir la publicidad en castellano) y, en un microensayo titulado «Rumba catalana» (en *El jardí de Li-liput*), lleva a cabo una apología de los escritores canónicos en esta lengua, a los que presenta como «obstinats operadors de mots arcaics», y no duda en mencionarlos explícitamente (Espriu, Rodoreda, Foix, Vinyoli, Bartra, Oliver, Pedrolo, Benguerel, Vidal, Riera Llorca, Capmany, Roig, Valerià, Fuster, Garcès…) a la vez que arremete contra aquella nueva hornada de escritores que, pese a haber publicado únicamente en castellano (Marsé, Vázquez Montalbán, Mendoza, Azúa, etc.), se han convertido —«alguns, *malgré eux*»—, en un producto de denominación de origen.

Cuando se le pregunta a Quim Monzó (Barcelona, 1952), autor que se ha prodigado en el cultivo de los géneros breves, por sus modelos literarios suele mencionar a Pere Calders y a Francesc Trabal. Del último, ha tomado el humor negro y sarcástico que funciona como la música de fondo de esas pequeñas maquinarias suyas que segregan angustia y estupefacción; del primero, su implacable capacidad analítica y su lucidez para desenmascarar las verdades a medias y luchar contra los tópicos y la banalidad. Pese a su fascinación por el cuento, molde que parece venirle como anillo al dedo, y su lucha implacable por eliminar todo lo accesorio y conseguir un texto depurado, quintaesenciado («mi obsesión es ir desnudando, declara», *El Punt*, 17-X-1996), Monzó ha publicado pocos microrrelatos hasta el presente, insertos siempre, en mayor o menor número, en colecciones de cuentos. No obstante, su calidad y originalidad han retenido nuestra atención. A título de ejemplo, reproducimos un texto de su primer volumen de cuentos (*Uf, va dir ell*, 1978, 'Uf, dijo él'), «En un tiempo lejano»[9]. Se trata de un microrrelato genésico

---

[9] *Once upon a time, una matinada blava, de neus blanques i sorres immenses i glaceres com llengües ploroses, l'homínid s'alçà sobre les dues potes del darrera i mirà la terra, tan allunyada*

espléndido que relata el momento en que el primer homínido se alza sobre sus patas traseras, contempla la tierra bajo un prisma nuevo, pone en marcha los cinco sentidos y adquiere los rudimentos del lenguaje. Primero articula signos, después palabras y, por último, una frase completa capaz de designar su identidad, su pertenencia al pueblo catalán:

> He aquí que una madrugada azul, de nieves blancas y arenas infinitas y glaciares como lenguas llorosas, el homínido se alzó sobre las dos patas de atrás y bajó los ojos hacia una tierra que ahora, de golpe, le quedaba lejos y movediza, y dilató las narices y olfateó la humedad del río y *se dio cuenta* de que olfateaba la humedad del río, y gruñó de contento, y volvió los ojos hacia el sol rojo que nacía más allá de prados y montañas y extensiones de tierra negra y horizontes de hierba y cabalgatas de animales eternos como el tiempo, y bajó la mirada y miró con fijeza la encina y levantó el puño y alargó el dedo índice, señalando la masa vegetal que susurraba ante él, y sintió cascadas de agua en la boca, pequeños gritos inconcretos, chillidos toscos: *Agr gr gr ga arg*; hasta que el gruñido se convirtió en palabras y vocalizó: *Ar a arb abra rb arbo l*, y repitió: *Árrbol*, y el índice todavía señalaba la encina, hasta que lo dirigió a la inmensidad azul que se extendía de un lado a otro del día que nacía sobre su cabeza como un dios de dos dimensiones infinitas y dijo: *Ci c ce cie cielo*, y lo repitió, abrió unos ojos como naranjas, todavía inseguro, y señaló el río y vocalizó: *A a ag agu gb a agu ua*, y sonrió satisfecho, con los ojos llenos de una alegría reluciente, y pisó el suelo con fuerza, toc-toc, y lo señaló con el índice y vocalizó dificultosamente: *Pa pso pacost païco pasio ta*, y ya con más calma: *Paaï sos ca atlanns*, sonriente y jovial, sin saber la que acababa de armar (*Uf, dijo él*, 1978. Traducción de Javier Cercas).

---

dels seus ulls, i bellugadissa, i sentí l'olor humida del riu, i s'adonà que sentia l'olor humida del riu, i grunyí de content, i girà els ulls al sol roig que naixia més enllà de prats i muntanyes i negres extensions de terra i horitzons de gespa i cavalcades d'animals eterns com el temps, i abaixà l'esguard i fità l'alzina i aixecà el puny i allargà el dit índex, assenyalant la massa vegetal que xiuxiuejava davant seu, i se senti caigudes d'aigua a la gola, petis crits inconcrets, grunys toscos: ar gr gr ag gr ga ar arg, *fins que el soroll esdevingué mot i* vocalitzà ab ar arb ar br arbr arbr-e *y repetí* arbbre *i l'índex encara assenyalava l'alzina, fins que el dirigí contra la immensitat blava que s'estenia de banda a banda del jorn que naixia sobre la seva gesta com un déu de dues infinites dimensions, i* digué cs z ce zce zcel, *i ho repetí, i badà uns ulls com taronges, encara insegur d'ell mateix, i assenyalà el riu i vocalitzà* a a ag aig gb ai-gua, *i somrigué satisfet, els ulls plens de joia lluent, i trepitjà la terra amb força, toc, toc, i l'assenyalà amb l'índex, i vocalitzà dificultosament:* pa pso pacost païco pasio ta, *i ja amb més calma:* paaï-sos ca-atlanns, *somrient i xiroi,* sense *saber quina una n'acabava d'organitzar («En un temps llunyà»).*

Hasta aquí nos hemos referido a los precursores y a los autores que podemos considerar canónicos en el ámbito del microrrelato escrito en catalán. Después, va a irrumpir con fuerza una nueva hornada de jóvenes, nacidos por los años 60, que siguen caminos diversos, en función de su propio talante y sensibilidad, aunque comparten inquietudes y propósitos, así como ciertos planteamientos temáticos y formales. Respecto de sus predecesores, los cambios más llamativos tal vez sean el predominio de microrrelatos fantásticos y metaliterarios, utilizados estos últimos como plataforma para reivindicar y afirmar la sensibilidad lingüística y cultural catalana, y otra gran novedad es el aumento considerable de voces femeninas que se han decantado por el microrrelato como vía de expresión privilegiada. Por razones de espacio, aquí nos ocuparemos únicamente de la producción de dos autores que consideramos representativos de esta nueva generación: Joan Pinyol (Capellades, 1966) y Jordi Masó Rahola (Granollers, 1967).

El primero de ellos es un gran admirador de Calders, con el que mantuvo una relación epistolar determinante para su vocación literaria. Hasta la actualidad, ha publicado tres recopilaciones de microrrelatos: *Noranta-nou maneres de no viure encara a la lluna* (2001, con prólogo del escritor catalán Ignasi Riera), *Micromèxics* (2007) y *Glop* (2009). En nuestra opinión, los más interesantes son los dos primeros. *Micromèxics* reúne sesenta y un microtextos que tienen como escenario México. El narrador, alter ego del escritor, efectúa un recorrido a lo largo y ancho de este país y nos ofrece sus impresiones y sensaciones a la vez que plasma la complejidad de la realidad mexicana, su diversidad territorial, cultural, religiosa y lingüística. Al hilo de sus desplazamientos tras las huellas del maestro, efectúa un constante vaivén entre el pasado colonial español, con sus abusos y contradicciones, y el presente, especialmente marcado por la influencia norteamericana y por problemas de diversa índole (violencia, inseguridad, contaminación, droga, corrupción, etc.). Con cierta distancia y mucho humor, el autor contrapone en estos microtextos diversas culturas y formas de entender el mundo y la existencia para mostrar que, al fin y a la postre, el sustrato indígena ha terminado prevaleciendo frente a todos los demás.

En cuanto al primer volumen mencionado, constituye un verdadero muestrario de los motivos y recursos utilizados por este escritor, así como

de las influencias que ha recibido. El magisterio de Calders es perceptible en su gusto por las situaciones insólitas e incongruentes, en su sentido lúdico y en el empleo de un humor festivo y zumbón (Pinyol manifiesta cierta propensión por los sucesos desafortunados que desembocan en hechos hilarantes o escabrosos), aunque también cultiva el humor negro, caro a Max Aub y, como Joan Perucho, manifiesta cierta querencia por los objetos aparentemente insignificantes que, de pronto, se rebelan contra los seres humanos («Higiene total») y son capaces de crear situaciones insólitas, como sucede con unos signos ortográficos que optan por mezclarse a su antojo para crear un discurso indescifrable («Desercions de mal paper»). Por lo demás, sus piezas giran en torno a unos pocos ejes temáticos: a) la preocupación por el lenguaje, b) la denuncia política y social de su época, operada mediante la ironía y el humor transgresor, c) la Iglesia y el clero, y d) el mundo de la literatura y del arte. Al igual que Joaquín Carbó, Pinyol aborda el mundo de los escritores, aunque él prefiere poner el énfasis en las dificultades del oficio y en la falta de consideración de que gozan en la sociedad actual, incluso cuando alcanzan la categoría de un Salvador Espriu («A la Sinera eterna»). Sea como sea, sus mayores logros tal vez residan en su pericia para construir diálogos y en su afán por conseguir un texto destilado capaz de aunar precisión y belleza.

Mención aparte merece Jordi Masó Rahola, escritor y músico, cuyo buen hacer literario lo ha hecho merecedor en muy poco tiempo de un lugar destacado entre las voces narrativas catalanas contemporáneas; así lo atestiguan los numerosos premios que ha recibido. Su producción oscila siempre entre la literatura realista y la fantástica y da cabida a relatos de corte realista, absurdos, fantásticos o metaliterarios. En *El reptes de Vladimir* (2010) congrega una selección de piezas con las que participó en el concurso de la página web «Relats en Català», llamado «El Repte», cuyas bases requerían escribir un cuento (o microrrelato) a partir de un tema propuesto con una extensión determinada y tres o cuatro palabras impuestas. En realidad, la mayor parte de los textos son cuentos «convencionales» que cohabitan con microrrelatos especialmente breves (58 en total), agrupados al final del volumen bajo el membrete «El Nanoreptes», en los que predominan el humor negro y los protagonistas un tanto pintorescos. Mucho más interés tiene su segundo libro, *Catàleg de monstres* (2012), compuesto

de 91 microrrelatos fantásticos, distribuidos en tres bloques: El primero, *La parada dels monstres*, está presidido por las piezas de terror («La casa del terror»), un género que adopta en su obra variantes diversas: lo macabro, lo metafísico, lo psicológico, lo sobrenatural o humorístico; no en vano, algunas de ellas fueron galardonadas con premios de esta categoría. Por sus páginas desfilan vampiros, monstruos, sirenas o magos con sus malabarismos y se producen venganzas o escenas de antropofagia. En el segundo bloque, *L'hora del pati* ('La hora del recreo'), el autor lleva a cabo una labor de desmitificación y desmantelamiento de los cuentos populares (Blancanieves, Cenicienta, Pinocho, La Bella Durmiente, Hansel y Gretel, El traje nuevo del Emperador…) y de las leyendas de la tradición canónica (Guillermo Tell, San Jorge). Masó manifiesta una clara propensión a someter estos motivos a una reelaboración paródica o burlesca y establece un dialogismo intertextual y discursivo complejo y original con los cuentos de Perrault, concebidos ya en el siglo XVII como una respuesta intertextual e intergenérica de obras latinas, italianas y francesas, muchos de los cuales fueron reelaborados a su vez en el s. XVIII por los hermanos Grimm, quienes los adaptaron a las necesidades de su cultura (la alemana) y de su época, otorgándoles nuevos significados y hasta radicalmente diferentes. El joven catalán se inspira en esta tradición y la somete a un proceso complejo de reconfiguración y desmitificación en función de un nuevo contexto enunciativo y sociocultural, y sus protagonistas se alejan notablemente del modelo establecido. Así, Blancanieves rechaza el papel de *sex-symbol* y su madrastra, cansada de los sacrificios que requiere mantener la belleza con los rigores de la edad, renuncia voluntariamente a su papel. Y una suerte similar correrán los objetos, según se puede ver en el microrrelato «Sabata de cristall», donde el zapato de Cenicienta, a fuerza de ser probado, se deteriora y pierde las propiedades lascivas que posee en el cuento clásico, provocando la repulsión del príncipe.

Lo más interesante es que Masó llega a fundir varios cuentos de hadas en una sola pieza, con lo que crea verdaderos palimpsestos de gran intensidad. Un buen ejemplo de ello lo constituye el microrrelato «Tots els prínceps blaus», en el que funde tres intertextos procedentes de dos cuentos de Perrault («Cenicienta» y «Blancanieves») y uno de los hermanos Grimm, menos conocido, «Rapunzel», donde el Príncipe Azul se siente abrumado

por la actividad febril a la que se ve sometido, pues, apenas encuentra a la propietaria del zapato de cristal, se ve obligado a acudir al bosque para intentar despertar a la Bella Durmiente y a trasladarse ulteriormente hasta la torre donde la bruja ha encerrado a «Rapunzel», la muchacha de los cabellos dorados. «¿Cómo hará este joven —se interroga irónicamente el narrador- para satisfacer a todas las doncellas con las que se ha comprometido?». El último bloque, *Les veritats ocultes* (en referencia al título de Pere Calders *Les cròniques de la veritat oculta*), es a nuestro juicio la parte más lograda del libro y, en su conjunto, las 38 piezas que lo componen constituyen una excelente ilustración de los motivos más importantes de la literatura fantástica clásica, a los que Masó asigna savia nueva y, de paso, rinde homenaje a sus autores predilectos, especialmente a Cortázar («Casa envaïda»), Poe («Prematur»), Felisberto Hernández y Calders («L'arribada de l'exprés»), Kafka y Monterroso («La ovella negra»).

Sus protagonistas, como los de J. M.ª Merino, se debaten a menudo en un constante ir y venir entre órdenes de realidad distintos, lo que supone desafiar las leyes de la física y las coordenadas espacio-temporales, algo frecuente en la producción del catalán, donde nos topamos con individuos invisibles («Un home invisible»), suicidas que no mueren («Caiguda lliure») o muertos que regresan de ultratumba («Els desagraïts» y «Esvaniments»). Y los objetos actúan por cuenta propia, como ese tiovivo que se lleva por los aires a una niña («Cavalcada»), o con el armario capaz de hacer desaparecer a la mujer que se ha escondido en su interior («Vodevil») o bien con la biblioteca que va ocupando los diferentes espacios de la casa hasta terminar expulsando a sus propietarios de ella («Casa envaïda»), alusión explícita a «La casa tomada» de Cortázar. Mediante estos textos, Masó reelabora los temas canónicos del género y los resemantiza.

En cuanto a *Les mil i una* (2015), su último libro publicado hasta el presente, consta de seis secciones, cada una de las cuales combina relatos hiperbreves y cuentos en función de una temática afín y de un género específico: *literatura amorosa* el 1.º («Flors i violes); *policíaca* el 2.º («Lladres i serenos»); *erótica* el 3.º («Pit i cuixa»); *realista* el 4.º («Trampa i cartró»), de *terror* el 5.º («Sang i fetge»), y *microrrelatos ultracortos* el 6.º («Ras i curt»). Todo ello coronado por un texto «teórico», «Genesi (esbòs per a una teoria literària)», que puede leerse como una forma humorística de desau-

torizar la presunta modernidad y originalidad del microrrelato actual. Estamos, pues, ante un escritor cuyo universo literario brilla por su originalidad y fuerza entre los jóvenes que cultivan en la actualidad el microrrelato en lengua catalana[10], unos jóvenes cuyo número está creciendo exponencialmente pese a las numerosas dificultades que deben afrontar para publicar y la escasa atención que los estudiosos les prestan[11]. La lista es larga, entre otros: Eduard Màrquez, Jesús M. Tibau, Eduard Ribera, Joan Francesc, Toni Sala, Sergi G. Oset, Manuel Baixauli, David Vila i Ros, Isidro Grau, Lluís Julián Barrachina, David Valle García, Carles Bellver, Joan Fontanals Orpí o Daniel Ruiz-Trillo, y la gran novedad, según se dijo antes, es el incremento de voces femeninas, tan escasas en el pasado: Flavia Company, Maria Mercè Roca, Judith Argemí i Montamat, Maite Crespo, Núria Cadenes, Mercè Bellfort, Sònia Moll, Violant Barquet o Marta Pérez i Sierra. Entre todos están logrando poner en marcha una dinámica imparable cuyas consecuencias son difíciles de medir en estos momentos.

LA TRADICIÓN GALLEGA

También Galicia llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XX un esfuerzo sistemático para dignificar la lengua y la cultura autóctonas y un buen ejemplo de ello es la fundación en 1905 de la Real Academia Gallega en La Coruña, la cual impuso la redacción de un diccionario y de una gramática normativa del gallego con objeto de conjurar la anarquía lingüística de la lengua escrita, así como la recuperación y modernización de su tradición cultural y la superación del sentimiento de inferioridad lingüística

[10] A su labor viene a sumarse la de otros creadores catalanes que, aunque utilizan el castellano como cauce habitual de expresión, publican también esporádicamente microrrelatos en catalán. Me refiero a Albert Tugues —excelente narrador y poeta—, Gemma Pellicer, Iván Teruel, Susana Camp, Sergi Bellver y tantos otros. Algunos de ellos imparten incluso talleres literarios en esta lengua y luchan con ahínco por su difusión y valoración.

[11] En Cataluña, hay que destacar la labor de difusión que está llevando a cabo desde el año 2011 la Biblioteca Esteve Paluzie, situada en Barberà del Vallès, especializada en el microrrelato catalán y castellano. Su Microbiblioteca, única en el mundo, cuenta con un nutrido fondo bibliográfico y se ha convertido en un foro donde se organizan actividades diversas sobre el tema (un concurso internacional, presentaciones de libros, talleres literarios, conferencias, etc.), suscitando el interés de escritores y especialistas.

de sus habitantes. Tanto es así que, unas décadas antes de la Guerra Civil, esta comunidad contaba con una importante generación de escritores que confirieron una altura sin precedentes a la lengua culta (entre otros, Vicente Risco, Otero Pedrayo, Castelao…) y con intelectuales, científicos y políticos, que intentaron dignificar y dar proyección internacional a su lengua y cultura. Recordemos que el Estatuto de Autonomía de Galicia, cuyo artículo 4.º establecía la cooficialidad del gallego, fue aprobado el 28 de junio de 1936. Naturalmente, todos estos esfuerzos fueron anulados durante los años de la dictadura, puesto que el castellano se convirtió en la lengua exclusiva de la escuela, la administración y los medios de comunicación quedando relegado el gallego al ámbito familiar.

En relación con el tema que nos ocupa, hay que destacar que la literatura gallega siempre contó con una riquísima tradición cuentística, la cual sobrevivió gracias a la transmisión oral incluso en los «siglos oscuros» del XV al XIX, cuando el gallego perdió su condición de lengua escrita, una tradición que renació en el siglo XX con autores como Anxel Fole, Castelao, Álvaro Cunqueiro, Eduardo Blanco-Amor, Carlos Casares o Xosé Luis Méndez Ferrín. En mayor o menor medida, estos autores dieron expresión estética en sus cuentos a la Galicia rural, exaltaron sus valores y ahondaron en el misterio y desaliento de esa tierra campesina o marítima que parece encarnar la esencialidad gallega y algunos de ellos exploraron también con gran acierto el microrrelato como, por ejemplo, Castelao o Cunqueiro. En este sentido, tal vez sea el libro *Cousas* del primero, publicado en 1926 (2.ª ed. 1929), el más emblemático y el que mejor encarna dicha tradición. Considerado como la creación más original de este escritor, dicho volumen combina cuentos «tradicionales» con microrrelatos: en total 45 textos, algunos de los cuales no exceden la media página y todos van acompañados de excelentes dibujos del propio escritor tendentes a resaltar un momento culminante y a añadir dimensiones nuevas al texto. Si bien en todos ellos es claramente perceptible el compromiso social y político con el mundo rural gallego e incluso cierta idealización del campesino, rayano al mito del «buen salvaje», algunas de sus piezas, especialmente los microrrelatos preñados de misterio y de sugerencias, trascienden el mundo rural y representan igualmente a la población urbana con sus mitos y leyendas:

> Aún era yo médico rural y subía por un camino de la sierra. Los caseríos estaban lejos, las arboledas también y por allí no había más que tojos y piedras. En una cima vi la figura de una mujer que me llamaba con la mano, y el viejo que caminaba al lado de mi caballo me contó:
>
> —¡Pobrecilla! Le llaman «la loca del monte». Era una moza bien plantada y guapa como el sol, y dicen que fue una bruja la que la embrujó y después de perder el juicio tuvo un hijo y dicen que fue del demonio.
>
> Por encima de la loca del monte volaba un milano («Aún era yo médico rural»[12].
>
> (*Cosas*, 1967; traducción de Alberto Míguez).

Tal vez no esté de más señalar que *Cousas* se abre con un texto sobre la naturaleza, escenario lírico por antonomasia, para derivar hacia los problemas sociales y existenciales de los protagonistas, en su mayoría campesinos, emigrantes o marineros, aunque también abundan los individuos pintorescos: buscadores de tesoros, marginales que malviven distrayendo al público, brujos, artistas, etc. Castelao privilegia la narración en primera persona para suscitar la empatía del lector y otorga voz al otro, al silenciado por la sociedad, pero no pretende dar un testimonio histórico, sino resaltar las dificultades de los gallegos de su época angustiados por la pobreza y obligados a emigrar. Pese a todo, el humor es un componente importante en esta recopilación y se manifiesta tanto en las situaciones planteadas como en las acciones y reacciones de los protagonistas, lo que representa uno de los mayores atractivos de la misma.

Otro autor que escribe siempre que puede en gallego, lengua por la que daría la vida, según sus palabras, y se nutre de la tradición oral y de la literatura medieval es Álvaro Cunqueiro, quien manifestó desde el inicio de su producción su desacuerdo y repulsa frente a la estética realista. Para indagar en los misterios de la realidad y de la existencia humana se decantó

---

[12] *Aínda eu era médico rural e rubía por un camiño da serra. Os casales estaban lonxe, os alboredos tamén e por alí non había máis que toxos e pedras.*

No curuto avistei a figura dunha muller que me chamaba coa man, e o petrucio que camiñaba de par do meu cabalo contoume:

—¡Malpocadiña! Chámanlle a «tola do monte». Era unha rapaaza ben asisada e bonita como un sol, e din que foi unha meiga quen a enfeitizou e, dispois de perde-lo xuício, tivolle un fillo, e contan que foi do demo…

Por riba da tola do monte voaba un miñato («Aínda eu era médico rural»).

muy pronto por la literatura fantástica y, formalmente, por la atomización de la prosa, lo que lo conduciría de manera natural hacia el microrrelato. Su contribución a este género se limita a unos pocos textos de 1956, incorporados posteriormente en el libro *Flores del año mil y pico de ave* (1968) bajo el membrete «Los siete cuentos de otoño» (Andres-Suárez 47-8). Además de ajustarse plenamente a los parámetros del microrrelato, estos textos constituyen una feliz combinación de fantasía, erudición e ironía.

Con el paso de los años, ciertos escritores intentaron arrancar a las letras gallegas del ruralismo dominante con el fin de modernizarlas. Este es el caso del exiliado Rafael Dieste (Rianjo, La Coruña, 1899-Santiago de Compostela, 1981), cuyos libros de cuentos, *Dos arquitos do Trasno. Contes de monte o do mar* (1926) e *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943), tuvieron una fuerte incidencia en ciertos jóvenes escritores gallegos como, por ejemplo, Camilo Franco, Suso de Toro, Manuel Rivas o Xoaquín del Valle-Inclán, los cuales no se reconocían en esa tradición rural, pues ellos habían nacido en la Galicia urbana, en un ámbito en gran parte ajeno a la lengua gallega y, para aprenderla y cultivarla literariamente, se vieron obligados a efectuar un notable esfuerzo de aprendizaje. No hay que olvidar que todos ellos fueron testigos de la ruptura de los esquemas de la Galicia rural en la década de los 60, momento de fuerte inmigración del campo a las ciudades con el consecuente proceso de castellanización progresiva de estos sectores de la población gallego-parlante y el sucesivo desarrollo de los suburbios urbanos con todo lo que ello implica. Por otra parte, ellos irrumpieron en el mundo de las letras cuando el gallego ya estaba reconocido oficialmente y normativizado, por lo tanto, sus preocupaciones temáticas no podían ser las mismas que las de sus predecesores como tampoco lo son sus planteamientos estéticos. En sus textos prevalecen los protagonistas que viven en núcleos urbanos marcados por el ritmo frenético laboral y existencial, y la suya es una literatura urbana tanto por el lenguaje utilizado como por los temas y situaciones presentados —muchos de ellos además de escritores son periodistas— y, si el campo aparece en ocasiones, es para resaltar el rechazo de los jóvenes hacia él, según ilustra la pieza de Santiago Jaureguizar «Michael Jordan», en la que el protagonista se enfrenta abiertamente a su progenitor, que desea que estudie Capacitación Agrícola y vuelva al pueblo a ocuparse de la hacienda familiar como

lo hicieron sus antepasados, y reivindica lo que él considera la modernidad: la ciudad y la industria (automóviles, parabólicas...). En realidad, lo que se contrapone en este texto son dos formas de concebir la existencia y el deseo de las nuevas generaciones de alzar el vuelo e incorporarse al presunto «progreso industrial».

En este sentido, es muy significativo el caso de Manuel Rivas (La Coruña, 1957), quien utiliza indistintamente el castellano o el gallego en su producción literaria y cuyos libros de relatos tienden a borrar las fronteras entre los géneros. Un buen ejemplo de ello lo constituye *Un millón de vacas* (1989, Premio de la Crítica Española del mismo año y finalista del Premio Nacional de Literatura), en el que los cuentos clásicos coexisten con microrrelatos de forma poemática, dotados de movimiento y de sustancia narrativa, según se puede ver en piezas como «Carretera», «Televisión», «Progreso» o «Pareja»[13]. Como muestra, reproducimos aquí el último:

> Tenía un empleo, un coche y una novia.
> Bailaban las noches de los sábados
> y se quemaban los labios.
> Ella quedó preñada.
> Casaron.
> Si es niño se llamará como tú, dijo ella.
> No me gustaría que fuese niña, dijo él (*Un millón de vacas*, 1985, traducción de Basilio Losada).

El ritmo y la escansión ponen en evidencia la oscilación entre la escritura narrativa y la poética, algo que también es visible en sus poemarios en los que abundan textos de ostensible naturaleza narrativa como, por ejemplo, el titulado «Fronteira»[14], integrado en el poemario del mismo año *Ningún cisne* (1989), que reza así:

---

[13] *Tiña un emprego, un coche e unha noiva.*
Bailaban as noites dos sábados
e queimábanse os labios.
Ela quedou preñada
Casaron.
Se é neno chamarase coma ti, dixo ela.
Non me gustaría que fose nena, dixo el.

[14] *Un dos mozos portugueses levaba baixo o brazo*

Uno de los muchachos portugueses llevaba bajo el brazo
los zapatos nuevos.
Fue éste el que murió de un tiro.
El guardia puso la rodilla en tierra y disparó.
Cuando la madre cruzó la frontera,
sólo los niños estábamos allí.
Extendió el delantal y recogió la tierra ensangrentada:
no quiero que quede nada aquí.

Los dos textos en verso aquí reproducidos entran claramente dentro de la definición del microrrelato, al igual que un pequeño manojo de textos hiperbreves en prosa incluidos en sus libros de cuentos, por ejemplo, «Primer amor» (recogido en *Un millón de vacas*, 1990), una pieza dialógica excelente de una página de extensión cuya potencia expresiva es insuperable, pues lo que se sugiere y presupone va mucho más allá de lo que dicen los interlocutores.

Mención aparte merece Camilo Franco (Barco de Valdeorras, 1973), narrador y periodista inquieto y de curiosidad insaciable, de gran movilidad en temas y personajes. Es autor de un libro excepcional compuesto en su integralidad por microrrelatos, *Palabras contadas* (2007; 2009), reeditado en 2008 en castellano con el mismo título por la editorial Rinoceronte. Consta de 135 piezas distribuidas en seis apartados en función de cierta afinidad temática, cada uno de los cuales va precedido de un título: 1) «Palabras contadas», 2) «Hai días terribles», 3) «Deus e arredores», 4) «Pastiches elementais», 5) «Mala memoria», 6) «Días de hospital», 7) Incautos» y 8) «Outros trinta argumentos de novela». En el primer apartado aborda motivos diversos, pero predominan la denuncia política, social y religiosa (fuerte anticlericalismo) de la sociedad española de entre siglos (XX-XXI), una sociedad marcada por la corrupción, la distorsión de la realidad y la manipulación

os zapatos novos.
Foi ese o que morreu co tiro.
O garda puxo o xeonllo en terra e disparou.
Cando a nai cruzou a fronteira,
só os nenos estabamos alí.
Estendeu o mandil e arrepañou a terra ensanguentada.
Não quero que fique nada aquí.

del lenguaje con fines políticos y partidistas. Además, pone el énfasis en la represión de la lengua y de la cultura gallegas. La segunda parte explora los destinos aciagos del ser humano, atendiendo a las distintas formas de morir: la muerte natural, la accidental, por enfermedad, el suicidio, el homicidio, así como las causas que llevan a la violencia, y puede leerse como un homenaje al libro de Max Aub los *Crímenes ejemplares*. La religión y la metafísica son los ejes que articulan la tercera parte, un ataque frontal y a la vez lúdico a la religión católica, a sus instituciones y miembros dirigentes (por su interés, el cuarto será analizado ulteriormente). Los tramos quinto y sexto rememoran la infancia del narrador y particularmente los momentos transcurridos en el hospital. Las distintas formas de engañar al otro retienen la atención del séptimo apartado, y el que clausura el volumen indaga de nuevo en los temas más diversos, entre otros, los problemas de las autonomías, la confesionalidad de la docencia, el periodismo, la corrupción y el desvío de capitales, las tecnologías del futuro o la instrumentalización del sepulcro de Santiago de Compostela por parte de las autoridades gallegas. Además, en el texto n.º XIX del anexo «Outros trinta argumentos de novela», aborda los problemas de las lenguas nacionales en España consideradas por el poder central como minoritarias, con las consecuencias que esa política puede engendrar, y censura las medidas adoptadas por las Academias de la Lengua de las diferentes Comunidades Autónomas para paliar dichos daños.

Hemos dejado para el final los textos recogidos en la parte cuarta bajo el epígrafe «Pastiches elementais» en los que se establece un juego intertextual con los que bien podrían ser los autores predilectos del gallego. Así, la pieza que abre el bloque «Variación esquerda» parece ser un ejercicio de resignificación de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, «Fillas novas» establece un estrecho vínculo con el poemario homónimo de Rosalía de Castro. «O cristo de Kafka» alude a *La metamorfosis* del escritor checo y equipara a Cristo crucificado con la situación de Gregorio Samsa transformado en cucaracha. «Sereno y grave gozo» podría ser una desacralización paródica de la Oda I de Fray Luis de León. Camilo Franco despoja de todo misticismo la frase que en *La vida retirada* hace referencia al anhelo de paz y al goce de la soledad en el retiro de la naturaleza —algo postulado ya por Horacio- para cargarla de sentido erótico. «Regreso (Variación dereita)» parece una resignificación de la obra de Beckett *Esperando a Godot*. Y, por último, en

el texto «Longa noite de merda», establece una relación dialógica con el poema homónimo del escritor gallego Celso Emilio Ferreiro, estandarte de la resistencia gallega contra el franquismo.

En suma, todos los aspectos de la vida cotidiana y cívica están representados con lucidez y perspicacia en esta obra que rezuma inteligencia e ironía, herramienta indispensable para contemplar la realidad con distancia y también el mejor antídoto contra la institucionalización y la estulticia.

Además de Camilo Franco, pieza central en el puzzle que intentamos reconstruir, hay otros muchos autores gallegos que, por los mismos años, se sintieron atraídos por las diversas modalidades de la hiperbrevedad: el aforismo, la sentencia (Carlos González Reigosa), la instantánea (Xosé M.ª Álvarez Cáccamo), la microcrónica (Darío Xohan Cabana), el miniensayo (Xavier Seoane, Antón Castro), etc. En ciertos casos, sus piezas se deslizan hacia el molde del microrrelato, según se puede apreciar en el texto que reproducimos a continuación de Darío Xohán Cabana titulado «Un limpiabotas» [15]:

> Había en Lugo un limpiabotas que ejercía su oficio en la Plaza Mayor. Era afable y conversador y destacaba en su arte, aunque tenía un defecto o virtud de orgullo. Cuando un cliente satisfecho por su servicio le daba una propina, el limpiabotas, con un gesto de dignidad real, tiraba las monedas que excedían la tarifa fijada por una reja de la alcantarilla que tenía al lado. Si el cliente se asombraba o reclamaba una explicación, se la daba con tanta dulzura y cortesía que todos se iban admirados de su pundonor y gentileza.
>
> Por la noche, cuando daba por concluida su jornada laboral, el limpiabotas recogía las herramientas y materiales de su oficio y, tratando de que no lo viera nadie, levantaba la reja de la alcantarilla y retiraba la red que había depositado previamente para recoger las monedas que había ido tirando. La dignidad no tiene por qué estar reñida con la necesidad (*O libro dos moradores,* 1990).

[15] *Había en Lugo un limpabotas que exercía o seu oficio na Praza Maior. Era moi afable e conversador e excelía na súa arte, pero tiña tamén o defecto ou a virtude do orgullo. Cando un cliente satisfeito do seu sevicio lle daba propina, o limpabotas, cun xesto de real dignidade chea de mesura, tiraba as moedas que excedían da tarifa fixada por unha reixa de alcantarilla que tiña ó lado. Se o cliente se alfeiraba ou reclamaba unha explicación do seu acto, el dáballa con tanta dozura e cortesía que todos marchaban admirados do seu pundonor e xentileza.*

Cando á noite daba por rematada a súa xornada laboral, o limpabotas recollía as ferramentas e materiais do seu oficio e, velándose de que non houbera ninguén mirándoo, levantaba a reixa da alacantarilla para retirar unha rede que tiña alí posta para recollelas moedas que ía tirando. A dignidade non ten porque estar sempre reñendo coa necesidade («Un limpabotas»).

Por otra parte, nos topamos con microtextos fronterizos en la línea de los mencionados de Rivas, a caballo entre la poesía y la narración, como ponen de manifiesto algunas piezas de Marica Campo, Lino Braxe o Xiana Arias Rego. En el libro de cuentos de la primera, *Confusión e morte de María Balteira* (1996), deseamos destacar un microrrelato preñado de lirismo («A contadora de contos»), en el que una abuela y su nieta, representantes de dos generaciones y de dos mundos en apariencia incompatibles, mantienen un extraño diálogo mediante el cual, pese a la aparente incongruencia del mismo, la anciana logra transmitir a la joven el legado milenario de la mujer de su tierra. Y algo similar se produce con algunos textos del poemario de Xiana Arias Rego, *Ortigas* (2007), del que procede el texto sin título que sigue:

> Una noche, cuando estaba con mis amigos en la alameda bebiendo algo, lo vimos pasar por la calle de arriba haciendo eses borracho como una cuba.
>
> Les conté que había intentado abusar de mí cuando era niña. Le dieron una buena paliza. Ni me sentí vengada ni me sentí verdugo[16].

Lo habitual es que los microrrelatos aparezcan en posición minoritaria incluidos en libros de cuentos y que respondan a tendencias diversas. Los de Lino Braxe, por ejemplo (*A cor do Ceo*, 1999), son intertextuales y remiten a personajes y sucesos históricos o míticos. Los de Xosé Miranda (*Tarxeta vermella* 2003) son más bien fantásticos o se adscriben al género de terror. Por su parte, Antonio Sánchez Lorenzo (*Cincuenta asasinatos breves e un prólogo*, 2001) recurre al registro policíaco para denunciar la crueldad del sistema social y económico actuales. Y otro autor interesante es Claudio Rodríguez Fer, cuyos *Contos eróticos/Eles* (1990) albergan un puñado de microrrelatos de rara perfección y modernidad como, por ejemplo, «Todo fue un sueño»[17], en el que las fronteras entre la vigilia y el sueño se diluyen:

---

[16] *Unha noite estaba cuns amigos na alameda, bebendo algo, vímolo pasar pola rúa de enriba, facendo eses, borracho coma un can. Conteilles que tentara abusar de min cando era pequena. Déronlle unha boa malleira. Nin me sentín vingada nin me sentín verdugo* (*Ortigas*, 2007).

[17] *Unha era loira e recendía a dalias, acochándome entre os seus peitos brancos como lúas cheas. A outra era morena e ludía contra min con furia impúdica e ardente. Así estivemos toda a noite. A loira enredou a sortella na ondulada cabeleira da morena, quen lle propinou unha mordedura fera na caluga. Logo, a morena cravou un imperdible nun seo da loira, quen lle crozou a cara coa sortella. Despertei coa sensación de ter a sortella anelada no meu falo e o imperdible suxeitándome os testículos. Comprendín que todo fora un soño.*

> Una era rubia y olía a dalias, ocultándome entre sus pechos blancos como lunas llenas. La otra era morena y arremetía contra mí con furia impúdica y ardiente. Así estuvimos toda la noche. La rubia enredó la sortija en la ondulada cabellera de la morena, quién le propinó un fiero mordisco en la nuca. Después, la morena clavó el imperdible en el seno de la rubia, quién le cruzó la cara con la sortija. Desperté con la sensación de tener la sortija anillada a mi falo y el imperdible sujetándome los testículos. Comprendí que todo había sido un sueño.
>
> Me incorporé intranquilo al trabajo. Ellas entraron tarde, con ojeras y malestar en el cuerpo. Pasaron a mi lado como siempre, pero la morena llevaba la cara cruzada por un largo arañazo y la rubia una señal inequívoca de una mordedura en la nuca.
>
> Puse la mano en el bolsillo. Me quité la sortija y desabroché el imperdible. Todo pareció desvanecerse. La morena sollozaba con impudicia ardiente y la rubia me apretaba contra sus alaridos. Comprendí que todo había sido un sueño (*Contos eróticos/Eles*, 1990).

Por último, otro autor que ha roto una lanza a favor del microrrelato en lengua gallega es Xosé Manuel Eyré, pues, además de publicar una antología didáctica sobre el microrrelato en esta lengua (*Nin che conto. Para coñecer e gozar a micronarrativa*, 2000), es autor de un bello libro titulado *Constelación de Ío* (2005), compuesto de 66 microtextos sobre el amor, la inocencia y la ternura, cuyo protagonista es un niño entre dos y cuatro años llamado Ío que trata de entender el mundo dialogando con su padre y con los adultos que lo rodean, unos adultos que se revelan incapaces de estar a la altura de sus requerimientos y sensibilidad.

Incorporeime desacougado ao traballo. Elas entraron tarde, con olleiras e malestar no corpo. Pasaron polo meu lado coma sempre, pero a morena levaba a cara cruzada por un longo arañazo e a loira o sinal iniquívoco dunha mordedura na añuca.

Metín a man no peto. Desanelei a sortella e desabrochei o imperdible. Todo pareceu esvaer. A morena saloucaba con impudicia ardente e a loira apretábame contra os seus seos aluados. Comprendín que todo fora un soño («Todo fora un soño»).

LA TRADICIÓN VASCA[18]

Como las demás lenguas cooficiales de España, el euskera experimentó en las primeras décadas del s. XX un momento de gloria. Así lo atestigua el *Congrès Basque*, celebrado el 13 de septiembre de 1906 en Hondarribia, en el que se anunció la necesidad de crear una Academia Vasca, fundada años después con el nombre de Euskatzandia. Tanto la Academia como la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, tambien creada en 1918, fomentaron diversas actividades culturales y lingüísticas como, por ejemplo, la celebración en 1918 del primer Congreso de Estudios Vascos. Para entonces, Julio Urquijo ya había creado, en 1907, la *Revista Internacional de Estudios Vascos* que, años más tarde, sería editada por la mencionada Sociedad de Estudios Vascos. Pero, como ocurrió con las otras dos lenguas mencionadas, estos proyectos se vinieron abajo con la Guerra Civil y la dictadura subsiguiente haciendo que el euskera perdiera el estatus de lengua oficial, conseguido por primera vez en su historia durante la II República, y cayera en un total desprestigio entre los propios vascos. Al desapego de las élites se vino a sumar otro problema de talla: la gran variedad dialectal del vasco, que dificultó notablemente la creación de una lengua literaria que sirviera de modelo común a los escritores, algo que sólo fue superado en 1968 gracias a los esfuerzos de Koldo Mitxelena, que desembocaron en el establecimiento del *euskera batúa*. Todo ello tuvo una repercusión determinante para la literatura en lengua vasca, principalmente en el ámbito de la novela y del ensayo, los dos géneros que más se han desarrollado desde entonces. No hay que olvidar tampoco el papel desempeñado unos años después por la vanguardista banda POTT ("Fracaso", 1978-1980), integrada, entre otros, por Bernardo Atxaga, Joseba Sarrionandia, Xosemari Iturralde, Ruper Ordorika, Manu Erzilla y Jon Juaristi, que desplegaron una notable actividad y renovación poética. Ellos se nutrieron principalmente

[18] Como la mayor parte de los españoles, no tengo acceso a la literatura en euskera y por lo tanto mi conocimiento directo del microrrelato en esta lengua es muy parcial, pues se limita a los pocos textos que han sido traducidos al castellano, a la información que me han proporcionado los propios escritores y a lectura de los trabajos mencionados a pie de pagina. Con todo, no me hubiera atrevido a incluir estas páginas en este ensayo, si no hubiera contado con la ayuda de Mari José Olizaregi, gran especialista de la narrativa vasca, a quien quiero expresar mi más profundo agradecimiento.

de la literatura de Europa Central (escritores expresionistas) y de la literatura anglosajona e hispanoamericana, pero también del cine, de la música o de los medios de comunicación y exploraron nuevas formas de narrar, nuevos ritmos y registros lingüísticos con el designio de reflejar la realidad vasca de su época, una realidad conflictiva y fragmentada. A esto vino a sumarse la instauración de la Ley de Normalización del Uso del Euskera, proclamada en 1982, una ley que marcó un punto de inflexión para la literatura en este idioma, pues favoreció el incremento de las revistas literarias y de los nuevos programas oficiales de educación, así como la creación de las academias de euskaldunización que contribuyeron a aumentar el número de lectores euskaldunes.

En relación con el tema que nos ocupa, hay que destacar que, si bien el cuento literario ha conseguido una presencia editorial y una aceptación notable en la actualidad, no sucede lo mismo con el microrrelato, un género minoritario en esta Comunidad, que apenas atrae a los escritores, aunque hay honrosas excepciones, según se verá. Es como si, tras tantos años de represión lingüística y cultural, los escritores vascos sintieran la necesidad de explayarse, de escribir largo y tendido en su lengua materna, lo que explicaría la preeminencia de los moldes literarios extensos. En cualquier caso, los microrrelatos tienden a cohabitar con los cuentos «convencionales» en recuentos de algunos autores consagrados que poseen una concepción innovadora de la literatura. Me estoy refiriendo a Joseba Sarrionandia, Iban Zaldua, Josetxo Azkona o Karlos Linazasoro Zaldua.

Joseba Sarrionandia (Iurreta, Bizcaia, 1958) es autor de tres volúmenes de cuentos conocidos: *Narrazioak* (“Narraciones”, 1983), *Atabala eta euria* (“El atabal y la lluvia”, 1986) e *Ifar Aldeko orduak* (“Las horas del norte”, 1991), entre los que se hallan algunos microrrelatos de gran calidad, así como en otros volúmenes caracterizados por la hibridación de los géneros literarios, tales como *Han izanik hona naiz* (“De allí mismo vengo”, 1992) o *Ez gara geure baitakoak* (“No somos de nosotros mismos”, 1989). En este último, encontramos un microtexto muy conocido de especial intensidad, “Pelea de carneros”, que sirvió de inspiración para el cortometraje *Topeka* de Asier Altuna (2002), incluido en *La Pelota Vasca*, de Julio Medem. Los especialistas de su obra son unánimes en resaltar la calidad poética de su prosa, plagada de metáforas e imágenes sugerentes. Y otro escritor

importante para el género que nos ocupa es Karlos Linazasoro (Tolosa, Guipúzcoa, 1962), amante de la literatura fantástica y del absurdo. Hasta el presente, ha publicado un volumen de microrrelatos en euskera, *Diotenez* (2007), y varios libros de cuentos, entre otros: *Eldarnioak* ("Delirios", 1991); *Zer gerta ere* ("Pase lo que pase", 1994); *Ez balego beste mundurik* ("Si no hubiera otro mundo", 2000), *Ipuin errotikoak* ("Cuentos esenciales", 2001) y *Gizakiaren minak* ("Los dolores del ser humano", 2012). Es autor también de un diccionario técnico de términos literarios (*Literatura hiztegi tekniko laburra*) que recoge una gran diversidad de formas breves: cuentos, poemas, sonetos, aforismos, algún microrrelato, una autobiografía, prosa poética, greguerías, un bestiario, etc. Que yo sepa, ninguno de estos libros ha sido traducido al español; sí lo ha sido, en cambio, *Depósito ilegal*, publicado en 2005. Se trata de un conjunto de diálogos teatrales, cuentos de extensión convencional y algunas narraciones ultracortas. Tanto sus relatos como sus minicuentos se sitúan en la senda de Kafka o de Beckett, pues tienden a subvertir las leyes de la lógica y despliegan estrategias propias de la literatura del absurdo. En cualquier caso, el autor manifiesta abiertamente —así nos lo ha comunicado por escrito— su gusto por los cuentos lúdicos, fantásticos, que incorporan la crueldad de la vida cotidiana, y por el humor y la ironía, consustanciales al cuento y al microrrelato.

Lamentablemente, no contamos con versiones castellanas que nos permitan apreciar la calidad de estos textos, razón por la cual hay que destacara la labor de Iban Zaldua (San Sebastián, 1966), escritor y profesor universitario que ha acometido la traducción de una buena parte de su obra. Hasta el presente, ha publicado en castellano dos volúmenes de relatos (Albizu 107-21) (*Veinte cuentos cortitos*, 1989, *La isla de los antropólogos y otros relatos*, 2002) y ha traducido del euskera otros dos: *Gezurrak, gezurrak, gezurrak*, 2000 ("Mentiras, mentiras, mentiras", 2006) y *Etorkizuna*, 2005 ("Porvenir", 2007). El último recuento publicado hasta el presente, *Inon ez, inoiz ez*, 2014, ya ha sido traducido al catalán (*cf.* bibliografía) y está en preparación la versión castellana.

En cualquier caso, sus microrrelatos ocupan una posición central a la hora de trazar la trayectoria del género en el País Vasco. Próximos al género fantástico cultivado por Cortázar, destacan por la ironía y la valentía con la que el autor se acerca a la realidad de su época. Suelen coexistir con los relatos «con-

vencionales», aunque también gusta de colocarlos en la contraportada de sus libros, en cuyo caso, pueden leerse como una poética. Veamos uno de ellos:

PORVENIR[19]

> Y tú… ¿de dónde has salido?». «Vengo del porvenir para matarte». «Pero… ¿quién eres?». «Soy tu nieto, que no he nacido aún». «¿Y por qué quieres matarme?». «Porque eres un criminal de guerra». «¿No te das cuenta de la paradoja? Si me matas tú nunca llegarás a nacer». «Ya lo sé: de hecho, hace tiempo que tomé la decisión de suicidarme». «Espera…» «No queda tiempo…». Disparo dos veces y el cuerpo del oficial, mi abuelo, se desploma sobre el barro. Pero no me he desvanecido. El fragor de los cañonazos resuena cada vez más cerca. Me siento en el fondo de la trinchera y pienso en la extraña manera que he tenido de saber que el abuelo no era, en realidad, el padre de mi padre (*Porvenir*, 2005. Premio Euskadi de Literatura 2006).

Como se ve, este texto fantástico de final sorpresivo juega con el absurdo y desafía las leyes de la física y las coordenadas espacio-temporales, y el que reproducimos a continuación, titulado "Zambullirte"[20] (incluido en

---

[19] *"Nondik atera zara?". "Etorkizunetik etorri naiz, zu hiltzera". "Baina… nor zara zu?". "Zure biloba, oraindik jaio ez dena". "Eta zergatik hil nahi nauzu?". "Gerra-kriminal bat zarelako". "Ez al zara paradoxaz ohartzen? Ni hilez gero zu ez zara inoiz sortuko". "Badakit: izan ere, aspaldi hartu nuen nire buruaz beste egiteko erabakia". "Itxaron…". "Ez dago astirik". Tiro egin dut orduan, eta ofizialaren gorpua, nire aitonarena, zerraldo erori da lokatzaren gainean. Baina ni ez naiz desagertu. Kanoikaden hotsak geroz eta hurbilago sentitu ditut. Lubakiaren hondoan eseri, eta pentsatu dut bitxia dela nola jakin dudan aitona ez zela gure aitaren aita* (incluido en el libro de relatos *Etorkizuna*, 2005).

[20] *Murgiltzea. Itsaso arre batean murgiltzera zoazela pentsatzea. Acapulcoko klabadista bat bazina bezala. Fu Mingxia bazina bezala, Bartzelonako edo Atlantako edo Sydneyko olinpiadetan; Fu Mingxia jauzilaria, bitxia da halako izen batez oroitzea. Baina gogoan izan duzu beti, agian olinpiada bateko inoizko irabazlerik gazteena bihurtu zelako, Bartzelonan; agian haren adin bera zenuelako une haietan, telebistan ikusi zenuenean ur azala dotoreziaz urratzen, behin eta berriz, behin eta berriz. Beraz. Eutsi arnasari eta, ondoren, uretan, saiatu besoak mugimendu mehez mugitzen, tximeleta estiloan buzeatzen ibiliko bazina bezala. Saihestu mugimendu espasmodikoak, beso bakoitza bere aldetik joaten uzteko gogoa, dena zipriztintzeko tentazioa. Eutsi arnasari, eta dotoreziari. Tximeleta estiloa, beti. Besoak, akordatu besoekin. Acapulcoko klabadistak, salto egin aurretik, olatua noiz iritsiko zehazki kalkulatzen, La Quebradako harkaitzen kontra joko ez badute. Garai batean Acapulcoko kostaldeko xehetasun guztiak ezagutzen zenituen, aitak etxean zeukan Rialp atlas erraldoi hari esker.*

Inon ez, inoiz ez) explora con hondura y valentía la violencia relacionada con ETA, "La Cosa", como la denomina el autor, un problema siempre presente e ineludible para él, según sus propias palabras (Zaldua *Ese idioma*…). Por el momento, este texto sólo ha sido publicado en euskera y en catalán por lo que agradecemos sobremanera que el autor nos haya facilitado la versión castellana:

> Zambullirte. Pensar que vas a zambullirte en un océano turbio. Como si fueras un clavadista en Acapulco. Como si fueras Fu Mingxia, en las olimpiadas de Barcelona, o en las de Atlanta, o en las de Sídney. Fu Mingxia, la saltadora, es raro que te acuerdes de un nombre como ése. Pero siempre te vuelve a la mente, quizá porque en su día se convirtió en la vencedora más joven de la historia de las olimpiadas, en Barcelona; quizá porque teníais la misma edad, cuando la viste atravesar elegantemente la superficie del agua, una y otra vez, una y otra vez. Por lo tanto. Aguanta la respiración y, más tarde, ya en el agua, procura mover tus brazos con levedad, como si fueras a bucear al estilo mariposa. Evita los movimientos espasmódicos, sujeta el impulso de dejar que cada brazo vaya por su lado, la tentación de dejar todo perdido de agua. Aguanta la respiración, conserva la elegancia. Estilo mariposa, siempre. Los brazos, no te olvides de tus brazos. Los clavadistas de Acapulco, antes de dar el salto, calculando con precisión cuándo llegará la ola, si es que no quieren estamparse contra las rocas de La Quebrada. Hubo una época en la que conocías todos los detalles, todos los accidentes de la costa de Acapulco, y de las otras costas, gracias a aquel enorme atlas Rialp de tu padre. No sólo eso: sabías los nombres de los cinco océanos, los siete mares y las principales islas del globo, y aún serías capaz de señalarlos en un mapa mudo, todos y cada uno. Tu padre se enfadó cuando se dio cuenta de que las hojas centrales se habían soltado, de tanto abrir y cerrar el volumen. Eran las que correspondían a las islas del Atlántico. Su preciado atlas. Ascensión. Santa Helena. Tristán da Cunha. Cabo Verde. Las Azores. Madeira. Y las

---

Ez hori bakarrik: bost ozeanoen, zazpi itsasoen eta uharte nagusi guztien izenak zenekizkien, eta gai izango zinatekeen oraindik mapa mutu batean kokatzeko. Aita haserretu egin zitzaizun erdiko orrialdeak askatuta zeudela ohartu zenean, erabiliaren erabiliaz. Atlantikoko uharteei zegozkienak hain zuzen. Bere atlas kutuna. Ascension. Santa Helena. Tristan da Cunha. Cabo Verde. Azoreak. Madeira. Eta Kanariak, noski. Tenerifera eraman zintuzteten behin gurasoek, uda batez, baina apenas oroitzen zara; argiago dakusazu irlaren silueta planoan, urdin tonu gero eta ilunagoez inguratuta: Punta de Antequera, Punta de Güimar, Punta de Abona, Punta Roja…
Azkenean, arnasa berriro. Arnasa hartu, arnasa bota. Arnasa hartu, arnasa bota.

Murgiltzea. Itsaso arre batean murgiltzera zoazela pentsatzea ("*Murgiltzea*", en *Inon ez, inoiz ez*, 2014).

Canarias, desde luego. En una ocasión tus padres te llevaron de vacaciones a Tenerife, pero apenas lo recuerdas; ves con mucha más claridad el contorno de la isla en el plano, rodeado de tonos de un azul cada vez más intenso: Punta de Antequera, Punta de Güimar, Punta de Abona, Punta Roja…

Vuelves a respirar, por fin. Aspirar, espirar. Aspirar, espirar.

—Bueno. ¿Te lo has pensado mejor, etarra de mierda? ¿Vas a darnos los nombres, sí o sí? Podemos seguir toda la tarde, si prefieres. Nosotros no tenemos ninguna prisa…

—¿Eh…? ¿Qué ha dicho? Mira, parece que la hija de puta quiere hablar…

—Atlántico. Pacífico. Índico. Ártico. Antártico…

—Hale, ya estamos…

—…Mediterráneo. Negro. Rojo. Caspio. Arábico…

—Venga. Adentro con ella otra vez.

Zambullirte. Pensar que vas a zambullirte en un océano turbio (*Inon ez, inoiz ez*, 2014).

Como bien señala Olaziregi, uno de los mayores aciertos de la narrativa de Zaldua reside en la originalidad que manifiesta para romper con tópicos e ideas preconcebidas en torno a la literatura y a la realidad vasca, una realidad compleja y multiforme que tan acertadamente aparece reflejada en sus cuentos.

Y en ese mundo esencialmente masculino han conseguido imponerse dos mujeres: Mariasum Landa (Rentería, 1949) y Ana Malagón Zaldua (San Sebastián, 1978). La primera de ellas es una escritora reconocida en el mundo del euskera que ha recibido importantes premios. Su libro *Iñurreien hiztegia*, 2013 ("Diccionario de hormigas", 2014) está compuesto de microrrelatos, al igual que el de la joven Malagón Zaldua titulado *Lasai, ez da ezer gertatzen*, 2014 ("Tranquila, no pasa nada"), precedido de un prólogo de Iban Zaldua. Este último consta de 162 microtextos que no exceden la página y están dispuestos en cuatro bloques que resumen la esencia de su poética (información, la vida moderna, la muerte, el humor y la ironía), bloques perfectamente sopesados porque, para ella, la ordenación de los cuentos es funcional y equivale a una segunda escritura. Con estos textos, ella pretende plasmar el desencanto de toda una generación —la suya—, que vio sus ilusiones y proyectos incumplidos: «Íbamos a ser felices —dice—, con familias maravillosas, trabajos estupendos, cosas formidables, y luego nos hemos dado cuenta que no es así, y cada uno lleva su drama personal».

CONCLUSIÓN

Tras este somero recorrido por la historiografía del microrrelato en las tres lenguas cooficiales de España se impone recordar el notable desarrollo de sus respectivas literaturas durante las últimas décadas, aunque bien es verdad que no todos los géneros literarios se han desarrollado por igual ni han seguido la misma trayectoria. Ello es patente en el caso del microrrelato. El catalán, según dijimos, se remonta a las vanguardias históricas y se desarrolló fundamentalmente en un medio urbano y culto, al igual que el vasco, aunque éste es muy reciente. La evolución del género en Galicia, en cambio, es sensiblemente diferente, ya que, además de apoyarse en un sustrato rural sólido, se nutrió durante mucho tiempo de la tradición oral. En realidad, su cultivo ha sido mucho más fecundo en la lengua catalana que en las otras dos regiones acotadas y, además, allí fue respaldado desde sus inicios por escritores de primera fila. En los otros dos casos, se desarrolló fundamentalmente a partir de las décadas 80 y 90 del siglo XX, impulsado en buena medida por las políticas lingüísticas democráticas y tal vez también a causa del éxito clamoroso alcanzado por el microrrelato español.

Sea como fuere, en lo que llevamos de siglo XXI, los certámenes y premios literarios consagrados al microrrelato han proliferado en todas las regiones lingüísticas, y ciertas editoriales de prestigio han acometido la tarea de acogerlo en su seno y difundirlo, principalmente Galaxia y Xerais, para el gallego, Grup Edicions 62 (Planeta) y Quaderns Crema, para el catalán y, para el euskera, Erein, Alberdania y Elkar. Con todo, estos libros apenas han tenido eco en la prensa periódica ni han sido objeto de estudio, tal como demuestran la escasez de reseñas y de artículos especializados en las revistas literarias. A esto viene a sumarse el desconocimiento casi general por parte de los castellano-parlantes de las literaturas catalana, gallega y euskera, lo que, a mi juicio, nos perjudica y empobrece a todos, pues, además de dificultar el entendimiento y la comunicación entre los hablantes de las distintas comunidades, supone renunciar a una buena parte de nuestro patrimonio cultural común. Pensamos que es muy necesario fomentar las traducciones, sobre todo del vasco, que es donde más queda por hacer. Sea como sea, nuestro propósito no era otro que proporcionar a los lectores castellanos una visión de conjunto del microrrelato en las otras lenguas nacionales de

España e incitar a los críticos literarios de estas comunidades a ocuparse de un género que cuenta con una tradición digna de atención.

CORPUS DEL MICRORRELATO EN LAS LENGUAS CATALANA, GALLEGA Y EUSKERA[21]

1. LIBROS EN LENGUA CATALANA

CABRÉ, Jaume. *Toquen a morts*. Barcelona: La Magrana, 1977.
CALDERS, Pere. *Invasió subtil i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, 1978.
—. *Tot s'aprofita*. Barcelona, València: Prometeo, 1981; Barcelona: Edicions 62, 1983.
—. *De teves a meves; trenta-dos contes que acaben més o menys bé*. Barcelona: Laia, 1984.
—. *L'honor a la deriva*. Barcelona: Edicions 62, 1992; Barcelona: El Balancí, 1994.
—. *Tots el contes*. Barcelona: Edicions 62, 2008.
CARBÓ, Joaquim. *Bonsais de paper*. Barcelona: Edi-Liber, 1993.
—. *El jardí de Li.liput*. Lleida: Pagès editors, 1994.
COMPANY, Flavia. *No em ratllis* (*91 microrrelats*). Barcelona: Cruïa, 2013.
—. *Al teu rotllo*. Barcelona: Cruïa, 2015.
ESPRIU, Salvador. *Petites proses blanques*. Barcelona: La Rosa del Vents, 1937; Gaya Ciencia, 1984 y Edicions 62, 1997 (*Obres Completes*).
—. *Les roques i el mar*, *el blau*. Barcelona: El Mall, 1981 y Edicions 62, 1984 (*Obres Completes*).
FOIX, Josep Vicenç. *Del «Diari 1918»*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1 991.
—. *Darrer comunicar* (1963),
—. *Tocant a mà* (1982). Incluidos los tres en *Obres Completes*, vol. II. Prosa, Barcelona, Edicions 62, 1979 (introducción de Joaquim Molas).
—. *Telegrames*. Barcelona: Nova Biblioteca, 2005.
MASÓ RAHOLA, Jordi. *Els reptes de Vladimir*: Bukok, 2010.
—. *Catàleg de monstres*. Granollers: Marcòlic, 2012.
—. *Les mil y una*. ARC, Premià de Dalt, 2014; Barcelona: Témenos Edicions, 2015, col. «La bona confitura».

[21] En muchos de estos volúmenes, los microrrelatos cohabitan con cuentos convencionales o con otras formas de la hiperbrevedad, aunque, a medida que nos acercamos al presente, la tendencia a especializarse en este género literario se ha acentuado notablemente.

Monzó, Quim. *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993; Barcelona, Mínima, 2007.
—. *Viuinta-sis contes*. Barcelona: Biblioteca Mínima, 1999; Barcelona: Quaderns Crema, 2000 (reúne varios libros suyos).
—. *Uf, va dir ell*. Barcelona: Mínima, 2000.
—. *Mil cretins*. Barcelona: Mínima, 2007.
—. *Ochenta y seis cuentos*. Barcelona: Anagrama, 1982 (traducción de Javier Cercas). (Reúne varios libros, *Uf, dijo él*, *Olivetti, Moulinex...*, *La isla de maians*, *El por qué de las cosas* y *Guadalajara*).
Perucho, Joan. *Diana i la mar morta*. Barcelona: Atzara 1953; Barcelona: Edicions 62, 2003 (Edició i estudi introductori a cura d'Assumpció Bernal).
—. *Cuentos*. Madrid: Alianza, 1986.
Pinyol, Joan. *Noranta-nou maneres de no viure encara a la lluna*. Benicull de Xúquer (Valencia): Setimig Edicions, 2001.
—. *Micromèxis (Seixanta-un reflexos d'un país)*. Valencia: Brosquil Edicions, 2007.
—. *Glops*. Nou Mon: Editorial Petrópolis, 2009.
Rodoreda, Mercè. *Viatges i Flors*. Barcelona: Edicions 62, 1980. Recogido en *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, 1972 y ediciones posteriores).
Sindreu i Pons, Carles. *Radiacions i poemes*. Barcelona: Libreria Catalònia, 1928.
—. *La klaxon i el camí*. Barcelona: Ababans d'ara, 2009 (1931); Barcelona: Acontravent, 2010.
Trabal, Francesc. *De cara a la paret*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985 (introducción y edición de Miquel Bach).
Villalonga, Llorenç. *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, 1986.
—. *Relats*. Alzira (Valencia): Edicions Bromera, 1996 (introducción de Joan Oleza).

ANTOLOGÍA

Masó Rahola, Jordi (Ed.). *La bona confitura*. *Quatre anys de microrrelats*. Bubok, 2014.

2. LIBROS EN LENGUA GALLEGA

Arias Rego, Xiana. *Ortigas*. Espiral Maior, 2007.
Braxe, Lino. *A cor do ceo*. Vigo: Xerais, 1999.

CAMPO, Marica. *Confusión e morte de María Balteira*. Bahía Edicións, 1996.

CASTELAO, Alfonso Daniel. *Cousas* (1926, 1929; recogido en *Obra completa*, Vigo, ed. Galaxia, «Biblioteca Castelao», 1999 (libro ilustrado con dibujos del autor).

—. *Cosas*. *Los dos de siempre*. Madrid: Alianza editorial, 1967 (traducción de Alberto Míguez).

CUNQUEIRO, Álvaro. *Antoloxía da narrativa curta*. A Nosa Terra, 1997 (compilación de M.ª Xesús Nogueira).

EYRÉ VAL, Xosé Manuel. *Constelación de Ío*. Galaxia, 2005.

FRAGA, Xesús. *A-Z*. Vigo: Xerais, 2003.

FRANCO IGLESIA, Camilo. *Palabras contadas*. Vigo: Xerais, 2006; 2.ª ed. 2007 (Publicado en español con el mismo título por la editorial gallega Rinoceronte en 2007).

JAUREGUIZAR, Santiago. *Fridom spik*. Vigo: Xerais, 1995.

MIRANDA, Xosé. *Tarxeta vermella*. Vigo: Xerais, 2003.

QUEIPO, Xavier. *Contornos*. Vigo: Xerais, 1995.

—. *Mundiños*. Vigo: Xerais, 1996.

RIVAS, Manuel. *Un millón de vacas*. Vigo: Edición Xerais, 1985 (versión castellana: *Un millón de vacas*. Girona: Ediciones B, 1990, traducción de Basilio Losada).

—. *Ningún cisne*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións. 1989.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. *Meta-relatos*. Vigo: Xerais, 1988.

—. *Contos eróticos/Eles*. Vigo: Xerais, 1990.

Sánchez Lorenzo, Antonio. *Cincuenta asasinatos breves e un prólogo*. Vigo: Xerais, 2001.

ANTOLOGÍAS

Alonso Villaverde, Fran (Coord.). *Mini.relatos*. Vigo: Librería Cartabón, 1999.

Eyré Val, Xosé Manuel. *Nin che conto*. *Para coñocer e gozar a micronarrativa*. Vigo: Xerais, 2008.

3. LIBROS EN EUSKERA

AZKONA, Josetxo. *Patata soro bat*. Irún: Alberdania, 2004.

LANDA, Mariasum. *Iñurrien hiztegia*. Bilbao: Iparragirre, 2013.

LINAZASORO, Karlos. *Diotenez*. Erein: San Sebastián, 2007.

—. *Ipuin errotikoak*. Irún: Alberdania, 2001.
—. *Glosolaliak eta beste*. Irún: Alberdania, 2004.
Malagón Zaldua, Ana. *Lasai, ez da ezer gertatzen*. Donostia-San Sebastián: Elkar, 2014 (con prólogo de Iban Zaldua).
Sarrionandia, Joseba. *Ez gara geure baitakoak ('No somos de nosotros mismos')*. San Sebastián: Elkar, 1989.
—. *Han izanik hona naiz* ('*De allí mismo vengo*'). Donostia-San Sebastián: Elkar, 1992.
—. *Idazlea zeu zara, irakurtzen duzulako* ('*El escritor eres tú, porque lees*'). Ed. Hik Hasi Xangorin, 2010.
Zaldua, Iban. *Ipuin Euskaldunak*. San Sebastián: Erein, 1999.[22]
—. *Gezurrak, gezurrak, gezurrak*. San Sebastián: Erein, 2000 (traducido al castellano por el propio autor con el título de *Mentiras, mentiras, mentiras*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006).
—. *Traizioak*. San Sebastián: Erein, 2001.
—. *Itzalak*. San Sebastián: Erein, 2004.
—. *Etorkizuna*. Irun: Alberdania, 2005 (Traducido como *Porvenir*. Madrid: Lengua de Trapo, 2007).
—. *Ese idioma raro y poderoso*. Madrid: Lengua de Trapo, 2012.
—. *Inon ez, inoiz ez*. San Sebastián: Elkar, 2014 (Traducido al catalán por Ainara Munt y María Colera como *Enlloc, mai*. Barcelona: Godall, 2015).

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Albizu, Cristina. «Pluralidad estético-discursiva y compromiso ético en la cuentística de Iban Zaldua», *El cuento español en los albores del siglo XXI*, *Versants* (Revista Suiza de Literaturas Románicas) 62:3, (Eds.) Cristina Albizu y Gina M.ª Scheneider (2015): 107-21.
Andres-Suárez, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
Camps Perarnau, Susanna. «*Qui és qui* del microrelat en català». *Núvol. Punt de Llibre* (30.01.2016) <www.nuvol.com/noticies/qui-es-qui-del-microrelat-en-catala>.
—. «Les arrels del microrelat». *Núvol. Punt de Llibre* (24.03.2016) <www.nuvol.com/noticies/les-arrels/del/microrelat>.
Pinyol Colom, Joan. «El microconte, un petit gran gènere», *Diónysos* (VISEUM.

[22] Todas las traducciones de sus libros al castellano han sido realizadas por el propio autor.

Museu de les Cultures del Vi de Catalunya), núm. 11, desembre 2007, Reeditado en *Quaderns* (Fundació Ars), núm.167, octubre 2008, con el título «Cap a una aproximacació als trets de la microliteratura». El mismo artículo fue ampliado y transformado en la introducción de un libro titulado *Colors. Revista de creació literaria*, núm. 4, Assosiació de Relataires en catalá (ARC), Barcelona, setembe 2014 (lleva por título «La gandesa dels contes puça»)

CARTOGRAFÍA DEL MICRORRELATO EN RED. NUEVOS CIRCUITOS LITERARIOS (2000-2015)[1]

Ana Calvo Revilla
Universidad CEU San Pablo

MICRORRELATO, SISTEMA LITERARIO Y *CAMPO CULTURAL*

El microrrelato es un género literario que goza de gran difusión en el panorama literario actual y disfruta de gran pujanza en las letras españolas e hispanoamericanas. Desde que a principios del siglo XX Julio Torri inaugurara el género en Hispanoamérica, han sido muchas las voces que han contribuido a su configuración: Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Marco Denevi, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Raúl Brasca, Guillermo Samperio, Armando Sequera, Luis Britto, Andrés Neuman, entre otros. Durante la década de los sesenta, el microrrelato cobró protagonismo con la aparición de revistas literarias, como *El Cuento*. *Revista de imaginación* (https://minisdelcuento.wordpress.com/), que nació en junio de 1939 bajo la dirección de Edmundo Valadés y Horacio Quiñones; con solo cinco números publicados, interrumpió su circulación durante la II Guerra Mundial debido a la escasez de papel; posteriormente, en mayo de 1964 Valadés retomó el proyecto e impulsó la segunda etapa de la publicación con la sección «Caja de sorpresas», en la que fue reuniendo joyas literarias, entresacadas de sus lecturas, que podían ser leídas como brevísimas piezas autónomas, que denominó *minificciones*; estas miniaturas narrativas literarias constituyeron el germen del «Concurso del Cuento Brevísimo», que a partir de 1969 suscitó la creación de textos literarios, que no excedieran el

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto I+D+I «MiRed (Microrrelato. Desafíos digitales de las microformas narrativas literarias de la modernidad. Consolidación de un género entre la imprenta y la red)», del Ministerio de Economía y Competitividad titulado (FFI2015-70768-R).

tamaño de una cuartilla. Tras la muerte de su impulsor en 1994, la revista tuvo cinco años de vida hasta que se publicó el último número en 1999[2]. Posteriormente en 1980 surgió la revista colombiana *Ekuóreo* (1980-1992), pionera del género en Colombia y Latinoamérica (Brasca *5);* estuvo dirigida desde sus inicios por Harold Kremer y Guillermo Bustamante Zamudio, entonces estudiantes; más tarde Edmundo Valadés contribuyó a su consolidación en el ámbito académico al considerarla una revista especializada, que Carlos Paldado, editor de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (RIB), incluyó en la monografía sobre el género, que se publicó en 1996 en el volumen XLVI; actualmente tiene una edición digital *e-Kuóreo*. *Revista de minicuentos* (http://e-kuoreo.blogspot.com.es/). Y en 1986 surgió también la revista argentina *Puro cuento*, editada por Mempo Giardinelli, que estuvo vigente hasta 1992.

Con las investigaciones de Dolores Koch, quien en 1986 propuso el término *microrrelato* para designar estas narraciones ultra cortas, de menos de 200 palabras, y las aportaciones de David Lagmanovich, Lauro Zavala, Juan Armando Epple, Violeta Rojo, Laura Pollastri, Wilfredo H. Corral, etc., el género experimentó gran auge y su estudio ocupó un protagonismo inusitado. En las letras españolas el microrrelato proliferó a partir de la década de los 80[3]; lo han cultivado escritores consagrados (José Jiménez Lozano, Luis Mateo Díez, José María Merino, Rafael Pérez Estrada, Javier Tomeo, etc.) y otros, que han ido tomando conciencia de la novedad del género y poseen una trayectoria consolidada o se encuentran en vías de alcanzarla, como Rubén Abella, Ginés S. Cutillas, Luciano G. Egido, Juan Gracia Armendáriz, Carmela Greciet, Manuel Moyano, Hipólito G. Navarro, Javier de Navascués, Ángel Olgoso, Pedro Ugarte, Miguel Ángel Zapata, etc.

---

[2] En 2014 Alfonso Pedraza coordinó, con motivo de la celebración del 75 aniversario (50 del primer ejemplar de su segunda época), la publicación de *Minificcionistas de El cuento. Revista de imaginación*, un volumen que recoge la narrativa brevísima de más de un centenar de escritores hispanoamericanos.

[3] En este sentido se pronunció Fernando Valls: «se da un periodo en que los narradores empiezan a tomar conciencia de la existencia de un género distinto e independiente respecto del cuento, del poema en prosa, así como del aforismo. Aquí, por tanto, conviven lo que podríamos denominar textos narrativos breves, con microrrelatos, que sería la denominación otorgada, con precisión terminológica, a aquellas piezas que aparecen tras reconocer y distinguir esta nueva distancia narrativa» (*Soplando*... 54).

En el ámbito hispanoamericano y español, junto a la labor desempeñada por los antólogos y compiladores del género han sido decisivos los congresos, editoriales[4] y revistas que le han prestado atención[5], contribuyendo al avance de los estudios teóricos, históricos y críticos. En el ámbito académico el interés teórico y hermenéutico por el cuarto género narrativo (Andres-Suárez 21-22) se ha avivado con la aparición de estudios que han abordado cuestiones nucleares, como el estatuto genérico, los orígenes y el desarrollo histórico, las relaciones con otras formas literarias y artísticas, el análisis estilístico-retórico de los mecanismos de construcción narrativa (elevada densificación semántica, estructuración fractal, técnica *in media res*, etc.) y los canales que favorecen su creación, canonización y difusión (concursos, premios y talleres literarios, etc). Tras la vitalidad con que ha irrumpido en las últimas décadas del siglo XX, el microrrelato ha encontrado a lo largo del siglo XXI nuevas vías de expansión, fortaleciendo su presencia en el espacio virtual. La importancia que estas miniaturas narrativas literarias han alcanzado en las literaturas de todo el mundo ha llevado a Ottmar Ette, Catedrático de Letras Románicas de la Universidad de Potsdam, a impulsar la creación de la especialización nanofilológica[6] para investigar sobre las formas miniaturizadas del escribir ficcional y no ficcional («Perspectivas…»; «Nanofilología…»).

¿Cuál ha sido el factor desencadenante del auge del microrrelato? No parece atribuible a un único factor sino a la confluencia de varios, por lo que se precisa prestar atención al papel que «desempeña dentro del sistema

[4] En el ámbito hispánico destacan las editoriales Menoscuarto, Páginas de Espuma, Salto de Página, Tropos, Paréntesis, Hipálage, Thule, Talentura, Traspiés, EnKuadres, etc.

[5] Sobresalen los monográficos de *Ínsula* [*El microrrelato en España: tradición y presente*, que coordinó Fernando Valls (2008b)] y de *Quimera. Revista de Literatura*, como *La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy* (2002), coordinado por Lauro Zavala y *El microrrelato español: el futuro de un género* (2002), que coordinaron Rebeca Martín y Valls; la sección «El microrrelato hoy», que Valls y Neus Rotger dirigieron desde febrero de 2003 hasta abril de 2006; y el número 386 de *Quimera*, que cuenta con las valiosas aportaciones de José María Merino, Juan Armando Epple, Ginés S. Cutillas, Basilio Pujante, etc.

[6] «Desde esta perspectiva, la nanofilología no sólo se ocupa de las más variadas formas, maneras y procesos del escribir, de los géneros, subgéneros y fenómenos transgenéricos y tampoco se concentra únicamente en ciertas áreas culturales, en las que por ejemplo florece un género literario específico como el microrrelato» (Ette, «Perspectivas…» 116).

literario» (Valls, «El micorrelato…» 26) y a su consolidación en el canon (Pollastri; Valls, «El micorrelato…»: 42; Pujante, «El canon…»):

> La conciencia por parte de los escritores de que posee más intensidad y precisión aún que el cuento, y más narratividad que la del poema en prosa, junto con el hecho de que todo ello podría dar lugar a un género literario distinto es reciente, pues sólo ha aparecido y adquirido pleno desarrollo en las últimas décadas. Así, han surgido libros exclusivamente de microrrelatos, antologías del género, y se han empezado a delimitar sus peculiaridades distintivas, a trazar su historia que no es la propia del cuento, ni tampoco la del poema en prosa, quizá sus parientes cercanos. Hoy en día, por fin, puede decirse que numerosos escritores de las dos orillas del Atlántico tienen plena conciencia de estar cultivando una forma literaria distinta, un género narrativo nuevo (Valls, «Mi biblioteca…»).

A pesar de que su presencia es aún marginal en la docencia universitaria[7] y en los programas educativos de la enseñanza secundaria, aunque puede desempeñar gran utilidad didáctica en el aula (Pujante, «El canon…» 101-102), el microrrelato goza de visibilidad y reconocimiento institucional y ha entrado a formar parte de la historia literaria[8]. En la actualidad es percibido por sus cultivadores y lectores y por la crítica como un género literario autónomo, totalmente diferenciado del cuento y del poema en prosa. Teniendo en cuenta que los géneros literarios son el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria (Todorov 34), subrayamos que a la permeabilidad y porosidad que los géneros presentaron desde el siglo XVIII; al gusto por la hibridez y la mezcolanza génerica, por la transgresión formal y por la ruptura de los formatos automatizados; a la defensa de la individualidad y de la libertad creativa; a la apertura dialógica de la creación literaria a otras manifestaciones artísticas (fotografía, pintura, etc.), se suman numerosos factores en la consolidación del género. Su auge forma parte de un fenómeno cultural más amplio, que ha hecho de

---

[7] Son varias las tesis doctorales que se han ocupado de su estudio: Leticia Bustamante (2012), Darío Hernández (2012), Remiro Fondevilla (2012) y Basilio Pujante (2013).

[8] Jordi Gracia y Domingo Ródenas aluden a escritores que lo han cultivado en *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad. 1936-2010* (2011), aunque José-Carlos Mainer le otorga un papel marginal en *La escritura desatada. El mundo de las novelas* (356).

la fragmentación y de la parataxis el eje de la construcción discursiva del universo posmoderno, presente también en otros ámbitos, como la estética o la vida urbana (Zavala, *La minificción…* 79); es la estética del fragmento, que Omar Calabrese en *L'età neobarocca* (1987) consideró configuradora de la posmodernidad, diferenciada de la estética del detalle, propia de la modernidad.

La legitimización estética e institucional de los géneros literarios entronca con la posición que ocupan en el *campo cultural*, es decir, en el «espacio social en que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor» (Bourdieu 2) y en la «reinvención pública de la comunidad intelectual» (Hesse 34). En el proceso de renovación del ecosistema literario y en el universo de relaciones que entablan los agentes culturales (artistas, escritores, industria editorial, etc.) entran en juego fuerzas diversas, como los cambios que se derivan del entronque de la praxis literaria en el espacio digital, la integración de los desarrollos informáticos en el proceso de creación artística, la proyección del escritor en los nuevos circuitos literarios, etc. Si el nacimiento e institucionalización del libro (Even-Zohar 364-365) o la aparición de la imprenta condicionaron el sistema literario, transformaron el proceso de creación, impulsaron la aparición de nuevos canales de edición textual y modificaron las conductas de recepción y del mercado, no cabe esperar menos del impacto de los cambios tecnológicos. Como ha estudiado Núria Vouillamoz en *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica* (2000), son estrechos los vínculos que entrelazan la creación y los estudios literarios con el espectacular crecimiento del entorno digital (Echeverría 18). El ciberespacio, además de introducir nuevos soportes de comunicación y de modificar los modos de creación y de difusión del conocimiento (Moreno), ha repercutido «sobre las categorías del sistema literario: productor y consumidor del texto, discurso literario entendido como producto, instituciones y conductas de mercado» (Vouillamoz 17). Con la red se ha incrementado la inserción del autor en el espacio público de la comunicación literaria y se han modificado los actos rituales que acompañan el hecho de escribir, pues el escritor ha trasladado el escenario de su quehacer desde el *scriptorium* al escritorio virtual, que abre sus puertas «a las herramientas, recursos y bibliotecas de la colectividad conectada» (Escandell y de la Flor, 177); al mismo tiempo,

se ha propiciado «la autoproyección del autor como marca» (Escandell, «Lectoautoría…» 343-344) y se han alterado los modos de creación y de difusión literarios y los hábitos de lectura.

Dado que en la actualidad conviven dos sistemas literarios (el de la creación literaria asociada a la cultura impresa y el de la literatura producida en un entorno digital e hipertextual)[9], es preciso partir de la distinción entre literatura creada o no creada con medios digitales (Albaladejo) y discernir «las tecnologías que solo magnifican, amplifican otros medios previos y las que de verdad constituyen una verdadera innovación, las que abren perspectivas de un orden diferente de cualquier otro precedente» (Borràs 78). La aparición de composiciones concebidas en un marco digital se inscribe en el proceso de evolución sufrido por las formas literarias en la posmodernidad, con la ruptura de la secuencialidad narrativa y la incorporación de recursos no verbales y de herramientas hipermedia en la creación literaria (Vouillamoz 101)[10]. La sociedad digital ha propiciado la aparición de procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas, «que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (García Canclini III) y ha fomentado la difusión de la creación literaria digital como producto de consumo cultural. Con la incorporación en la práctica artística de la tecnología informática y de los dispositivos electrónicos se han integrado las tres formas básicas de expresión humanas (texto, imagen y sonido) y las combinaciones que de ellas se derivan (imagen estática y animada, voz, música) (Codina 281), se ha posibilitado la reproducción de imágenes, videos y audios, fomentado la interactividad (Lévy; O'Flynn 179) y se ha incentivado la aparición de modelos de construcción *hipermediales*, que actúan como paradigmas de conocimiento y de diseño[11] en todos los ámbitos de la actividad humana

[9] En el campo cultural digital han sido dos las vías que ha adoptado la literatura electrónica: «una centrada en la publicación electrónica de libros ya aparecidos en un formato impreso; y otra que apunta a la creación de obras concebidas como productos hipermedia y destinadas, por tanto, a una divulgación exclusivamente electrónica» (Vouillamoz 104).

[10] La ruptura de la secuencialidad narrativa, propia de la literatura hipertextual, no es novedosa; tiene sus antecedentes en la literatura impresa, desde los cuentos borgianos hasta las novelas de Italo Calvino; también hallamos recursos multimediáticos en creaciones literarias que han integrado la imagen en sus propuestas, como observamos en la narrativa de Sebald.

[11] Como ha subrayado Vouillamoz «se definen a base de tres componentes vertebrales: funcionan

(Vouillamoz 45), incluida la literatura y sus manifestaciones genéricas. El ensamblaje de los sistemas multimedia —combinación de contenido gráfico y dinámico (imágenes, audio, video, animación, etc.)— con el modelo hipertextual ha dado origen a la *hipermedia*, que enriquece los modelos textuales de creación literaria y la pragmática de la lectura.

Aunque no se ha desarrollado un canon de literatura electrónica y han sido múltiples las iniciativas (instituciones o webs), que han promovido la escritura, edición y difusión de la creación digital y le han conferido «sesgos de credibilidad con su acción difusora» (Tortosa, «¿Hacia un canon…» 35), el espacio de publicación digital no garantiza la identidad de una obra como digital. Aunque en ocasiones se utiliza el término digital indistintamente para las diversas tipologías de texto digital que distinguió José Manuel Lucía Megías en *Elogio del libro digital*[12], deberíamos reservar *stricto sensu* el término obra digital para las composiciones literarias que han sido concebidas con medios electrónicos para ser recibidas a través de la pantalla, sin que sea viable su traslación al soporte impreso, ni siquiera al libro electrónico, sin que la obra sea sacrificada ni sufra graves transformaciones o mutilaciones. Como ha subrayado Daniel Escandell (2014b: 75-76), ante la confusión que reina en la textualidad digital entre forma y formato digital, hemos de proceder con cautela y distinguir entre la escritura y edición digital nativa y el trasvase digital[13], pues, «que un texto se publique (o vierta) en un tuit, blog o cualquier otro formato web no lo inserta automáticamente en el campo de la textualidad digital: el espacio de publicación no define en realidad sus características hipermedia» («El libro…» 77).

---

sobre *hipertexto* (lectura no lineal del discurso); integran *multimedia* (utilizan las diferentes morfologías de la comunicación combinadas); y requieren una *interactividad* (entendiendo como tal la capacidad del usuario para ejecutar el sistema a través de sus acciones)» (20).

[12] Hace referencia a estas tres: a) reproducción digital de un manuscrito o texto impreso; b) creación de textos en un entorno electrónico mediante procesadores de texto; c) texto digital puro, abierto a la pluralidad de medios de reproducción.

[13] La traducción de obras impresas a formato digital ha supuesto la sustitución de la estructura lineal por la navegación hipertextual con la consiguiente fragmentación textual, el enlazamiento del texto con el aparato crítico (estudios realizados sobre la obra, enlaces intertextuales, ofrecer las versiones anotadas de un texto, etc.) y el enriquecimiento textual con imágenes y sonidos, que permiten la creación de mapas geográficos, incorporación de piezas musicales, de efectos de animación (Vouillamoz 104; Ziegfeld).

NUEVOS CIRCUITOS LITERARIOS: LAS REVISTAS DIGITALES

La integración de las nuevas tecnologías en la creación literaria es una realidad imperante en todos los géneros literarios (Tortosa). Si la incidencia de las nuevas tecnologías en los ámbitos culturales tradicionalmente analógicos es elevada, no lo es menos en el microrrelato, que se halla en el eje del universo narrativo digital. Dentro del arte narrativo que ha florecido en la red (Rodríguez Ruiz), este género ocupa un lugar central, pues ha encontrado en el entorno digital un nicho privilegiado, un «hábitat natural» (Valls, «Microrrelatos…» 47), donde puede explotar sus potencialidades (Delafosse 71), los rasgos discursivos (narratividad, hiperbrevedad, intensidad expresiva, fragmentariedad e hibridez genérica), formales y pragmáticos. Como auguró Lauro Zavala, «puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio, pues es muy próxima a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los medios electrónicos» («Fragmentos…» 70). Dada su concisión y extrema brevedad[14], estas miniaturas narrativas, además de resultar permeables para permanecer encapsuladas en diversos formatos comunicativos (publicitario, radiofónico, televisivo, etc.) (Calvo Revilla 25; Arias, Calvo y Hernández, 2), se adaptan con facilidad a los formatos y soportes digitales y a la «arquitectura de la página Web y su legibilidad en la pantalla» (Tedeschi 660).

Aprovechando el auge de las TIC y de la cultura digital (utilización masiva de aparatos móviles, redes sociales, etc.) y sus nuevas funcionalidades (estructura de la información, soporte, modos de lectura, usabilidad, etc.), el microrrelato ha proliferado en internet, tanto en las bitácoras literarias como en las redes sociales, que actúan como espacios de publicación digital. Su difusión en el ciberespacio muestra la capacidad que reviste para plegarse a soportes diversos y reflejar su carácter proteico; su brevedad lo convierte en una burbuja narrativa idónea para su recepción móvil en brevísimas pausas temporales, en una pantalla o varias pantallas (móvil, PC/notebook, etc.). La facilidad de publicación que ofrece la esfera digital ha atraído a muchos escritores que han comenzado a dar aquí sus primeros

[14] No es este el principal rasgo configurador del género ni el único; sobresale su concisión extrema, derivada de la «intensidad de su estructura referencial» (Navarro 3), como también puso de relieve Lagmanovich (41).

pasos en el género como paso previo a la edición impresa (individualmente o en antologías), aunque solo una minoría lo alcanza. Muestra de ello son los numerosísimos materiales narrativos microficcionales que, originados en soporte impreso, han sido trasladados con el consiguiente tratamiento informático a los soportes digitales y se han difundido a través de revistas digitales, bitácoras, microblogs y nanoblogs[15]. Detenemos la atención en las revistas digitales y en las bitácoras.

Las revistas digitales han contribuido a la consolidación del género y han proporcionado un valiosísimo material teórico-crítico. Aunque no es nuestra intención ofrecer un estudio pormenorizado, señalamos algunas referencias ineludibles, como *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve* (http://cuentoenred.xoc.uam.mx/); perteneciente a la Universidad Metropolitana-Xochimilco y drigida por Lauro Zavala, ha sido la primera revista académica digital, que ha promovido desde su creación en el año 2000 y hasta 2015 estudios sobre el cuento, el microrrelato y la minificción, con la colaboración de eminentes especialistas en el género, como Graciela Tomassini, Stella Maris Colombo, Francisca Noguerol, Laura Pollastri, Gabriela Espinosa, Violeta Rojo, Javier Perucho, Fernando Valls, Dolores M. Koch, Gabriel Jiménez Emán, etc.

Atención especial requiere otra revista literaria mexicana *En sentido figurado* (http://revistaensentidofigurado.blogspot.com.es/p/revistas-esf.html), que fue editada por José Gutiérrez-Llama; desde su creación en 2007 tiene una sección consagrada al microrrelato, que dirigen en la actualidad Pedro Herrero y Valeria Tittarelli. Desde 2007 hasta 2010 fue una publicación mensual y desde 2011 hasta la actualidad, bimensual; ha puesto a disposición del lector una amplia selección de microrrelatos de escritores

[15] Distinguimos el microblog y nanoblog como» vertientes de menor tamaño del blog que, a su vez, se emparentan de manera indivisible con los conceptos de uso de las redes sociales» (Escandell, *Escrituras*... 108). Mientras los nanoblogs son «espacios definidos para incluir anotaciones o textos (que pueden incluir enlaces) de 140 caracteres» y que pueden llevar contenido micromedia, los microblogs incluyen las soluciones y presencias en la red, de carácter social, que permiten compartir textos y pensamientos, como los tumblelogs o los fotologs (Cortés 16). Facebook es, por su aspecto visual, un microblog, que pudiendo llegar a albergar 60.000 caracteres, corta sus mensajes al llegar a los 500 caracteres; puede ir acompañado de imágenes, vídeos y presentar hiperenlaces; se diferencia de otros espacios de microblog por su estructura fija y por no ser abierto, pues puede conocerse la identidad del lector del contenido publicado (Escandell, *Escrituras*... 112).

consagrados y noveles, como Ana Isabel Alvea Sánchez, Sara Bravo Montenegro, Mónica Briones, José Antonio Cáceres, Anabel Cartago, Carmen Córdoba, Ginés S. Cutillas, Edson Fernández Sánchez, Guillermo Galli, Rosa María García, Judy García Allende, Rubén García García, Cristina García Morales, Maite García Vicuña, Alejandro Guajardo, José Gutiérrez Llama, Pedro Herrero, Lola Lasala Benavides, Víctor Lorenzo Cinca, Víctor Montoya, Odilón Moreno Rangel, Ángel Olgoso, Emilia Oliva, Jesús Ortega, Guillermo Ortiz, Alfonso Parra Uribe, María Teresa Pérez Tapia, Julián M. Ramírez, Héctor Luis Rivero López, Guillermo Ruiz, Lina Serón, Valeria Tittarelli, Joaquín Torres, Josep Vilaplana, Miguel Ángel Zapata, entre otros.

En 2008 surgen en Perú varias revistas digitales que prestan atención a la minificción: *Micrópolis* (http://micropolis.pe/), revista del grupo literario homónimo, que tiene entre sus fines contribuir a la expansión del género con la publicación anual de un volumen de microrrelatos. Y *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana* (http://revistaplesiosaurio.blogspot.com.es/), que Rony Vásquez Guevara y Dany D'Oria Rodas editan en formato pdf. Un año más tarde, en 2009, el Centro Peruano de Estudios Culturales presenta el primer número de la publicación electrónica *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*; dirigida por Alexander Forsyth (http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com_wrapper&Itemid=79), explora la producción del microrrelato en Hispanoamérica tanto en el ámbito de la creación como en el teórico-crítico. Se ocupa del análisis de la blogosfera en la sección «Blogofíxera». Junto a interesantes entrevistas (Fernando Iwasaki, Julia Otxoa, Rogelio Guedea, David Roas, etc.), que centran la sección «Fixture», presenta monográficos sobre la producción literaria de diversos escritores (los peruanos Carlos Eduardo Zavaleta o Julio Ramón Ribeyro, o el español Ángel Olgoso, por ejemplo); en la sección «Oh, le mot juste!» ofrece interesantes estudios teóricos sobre el género y cuenta con las valiosas aportaciones de Sergio Arroyo, Sandra Bianchi, Pablo Brescia, Leticia Bustamente, Christian Elguera, Óscar Gallegos, Teresa Gómez Trueba, Rogelio Guedea, Francisca Noguerol, Nelson de Oliveira, Julia Otxoa, Javier Perucho, Violeta Rojo, Lauro Zavala, etc.; nutre la sección «El tamaño sí importa» una amplia variedad de reseñas sobre los últimos libros publicados; y en «Minimalia» ofrece las creaciones mini-

ficcionales de un nutrido grupo de escritores (Katya Adaui Sicheri, Emilio del Carril, Nilo Espinoza, Hugo López Araiza, Julio Ortega, José Manuel Ortiz Soto, etc.). También en 2009, con el deseo de defender la vigencia del microrrelato, nació la revista *Al otro lado del espejo* (http://alotroladodelespejorevista.blogspot.com.es/), un proyecto independiente de la madrileña Asociación Cultural La Vida Rima. Y en abril de 2009 apareció *La comunidad inconfesable* (http://www.comunidadinconfesable.com/), dirigida por Magdalena Martínez R.; a través de las secciones «Editorial», «Mínima fabularia», «Movimiento perpetuo», «Sine línea», «La vida breve», «El silencio», «La araña», «Columnario» y «Cerbatana», se ocupa tanto de la faceta crítica como creativa en diversas manifestaciones artísticas (ficción, ensayo, cine, música, poesía, etc.); en la sección «Movimiento perpetuo» han publicado, entre otros, sus microrrelatos Esteban Dublín, Alonso Ibarrola, Ángel Olgoso y Marcos Vasconcellos.

Desde 2010 está disponible en soporte digital la revista chilena *EL6A. Arte Independiente*, perteneciente a la editorial Los Seis Antonio; la dirige Matías Antonio Fuentes Aguirre y tiene una sección consagrada al microcuento. Y en 2011 surge *Cuentos para el andén*, una revista cultural de relato breve, fotografía o cómic, que dos años más tarde abandona el soporte impreso y adopta el digital (http://www.grupoanden.com/); mensualmente ofrece una selección de microrrelatos de diversos escritores, como Miguelángel Flores, Lidia Sanchis, Susana Revuleta, Arantza Portabales, entre otros.

En 2014 surgió *Internacional Microcuentista. Revista de lo breve* (http://www.revistamicrorrelatos.blogspot.com), bajo la dirección de personas procedentes de nacionalidades y sectores profesionales diversos, como el publicista Esteban Dublín (Colombia), el abogado y profesor universitario Martín Gardella (Argentina), el filólogo Víctor Lorenzo y el guionista Fernando Remitente (España), el pediatra José Manuel Ortiz Soto (México) y el filólogo Rony Vásquez Guevara (Perú). La revista ha impulsado la colección «Biblioteca mínima», que acoge la publicación gratuita de libros electrónicos; y en su sección «Microscopio» reseña libros de microrrelatos; también entrevista a los escritores más sobresalientes del panorama contemporáneo español (Susana Camps Perarnau, Agustín Martínez Valderrama, Sergi G. Oset, Kike Parra Veïnat, Arantza Portabales, Iván Teruel, Ángel Zapata, Miguel Ángel Zapata, etc.) e hispanoamericano

(Sergio Astorga, Ingrid Basto Szklo, Pablo Brescia, Aldo Flores Esobar, Henry González, Dina Grijalba, Adriana Lisboa, Gilda Manso, Roberto Perinelli, Mariano F. Wlathe, etc.). Desde marzo de 2016, en que han abandonado el comité editorial Dublín, Lorenzo, Remitente y Ortiz, la revista ha paralizado su actividad y se encuentra en vías de definición.

Desde su creación en 2015 *Microfilias. Revista trimestral del género breve* (http://www.microfilias.org/), perteneciente a la editorial sevillana Libros al Albur, está contribuyendo a la difusión del género breve (haikus, aforismos, escrituras fragmentarias, microrrelato, etc.); en los cuatro números de existencia ha publicado piezas de escritores hispanoamericanos (los argentinos Esther Andradi, Miriam Chespy, Sandro W. Centurión, Caro Fernández, Daniel Frini, Sara Lew, Gilda Manso, Patricia Nasello, Mónica Ortelli, Rubén Pesquera Roa, Roberto Villar Blanco, Fabián Vique y Carlos Vita; los mexicanos Sergio Astorga, José Manuel Ortiz Soto, Alfonso Pedraza, José Luis Sandín; el nicaraguense Alberto Sánchez Arguello; los chilenos Álvaro Campos y Lilian Elphick; el peruano Félix Terrones) y españoles, como Luis Acebes, Elisa de Armas, Frances Barberá Pascual, Susana Camps Perarnau, Carlos de la Fé, Jesús Esnaola, María Fraile, Mar Horno, Santiago Gil, Pablo Gonz, Virginia González Dorta, Paz Montserrat Revillo, Lola Sanabria, Iván Teruel, Ana Vidal Pérez de la Ossa, Xavier Ximens, Juan Yanes, etc.

Recientemente la chilena Lilian Elphick, Patricia Nasello y Sergio Astorga han creado *Brevilla. Revista de minificción* (http://revistabrevilla.blogspot.com.es/2015/06/brevilla-revista-de-minificcion.html), que reúne, además de microrrelatos, otras formas breves (aforismos, prosa poética brevísima, verso breve, etc.), expresiones visuales y de audio, ilustraciones, comics, fotografía, podcasts, etc. Ha publicado microrrelatos de escritores españoles (Ginés S. Cutillas, José Gimbel, Miguel Ángel López Manrique, Sergi S. Oset, Susana Revuelta, David Vivancos Allepuz, Juan Yanes, etc.) e hispanoamericanos (los chilenos Lilian Elphick, Víctor Hugo López, Diego Muñoz Valenzuela, Cecilia Palma, Marianela Puebla, María Isabel Quintana, Patricia Rivas y Fernando De Gregorio; los argentinos Luciano Doti, Leonardo Dolengiewich, Ana María Intili, Nélida González, Álvaro Ruiz de Mendarozqueta, Ana María Shua, Carlos Suchowolski; los

mexicanos Dina Grijalba, José Manuel Ortiz Soto, Alfonso Pedraza; el venezolano Arnoldo Rosas, etc.).

MiNatura (http://www.servercronos.net/bloglgc/index.php/minatura/miNatura/) es una revista perteneciente a la Asociación Cultural Minatura Soterrània, que dirigen Ricardo Acevedo Esplugas y Carmen Rosa Signes Urrea; especializada en el cuento breve del género fantástico, la ciencia ficción y el terror, ha publicado microrrelatos de Petra Acero, Esteban Dublín, Luisa Hurtado González, Desirée Jiménez, Víctor Lorenzo Cinca, Patricia Nasello, Lola Robles, Francisco José Segovia Ramos, Mar Zeraus, etc. Menor influencia en el desarrollo del género, aunque le ha dado cobertura, tiene la revista de información cultural *Culturamas* (http://www.culturamas.es/) que, dirigida por el abogado y escritor Javier Vázquez Losada, acoge diversas creaciones artísticas (cine, cómic, video, escena, cuento, poesía, etc.); también en la revista *A Contrapalabra*, asociada a la escuela creativa Verbalina (http://verbalinablog.blogspot.com.es/2011/09/a-contrapalabra-revista-de-creacion.html), se han promocionado escritores noveles, como Graciela M. Alfonso, Rafael Blanco Vázquez, Carlos Buj, Rubén Gozalo, Patricio Domingo Guzmán Cárdenas, Paloma Hidalgo, Víctor Lorenzo Cinca, etc.

MICRORRELATO Y BLOGOSFERA

Teniendo en cuenta los datos que arrojan los *Informes de la Sociedad de la Información en España*, elaborados por la Fundación Telefónica referentes al desplazamiento desde la explosión de la blogosfera que tuvo lugar en los primeros años del siglo XXI hacia las redes sociales y aunque no han faltado quienes han vaticinado la muerte del blog frente a otros medios de comunicación, analizamos la presencia del microrrelato en la blogosfera (Dean 33)[16], parece que aún es pronto para vaticinar el futuro del género en

[16] Reflejan las siguientes tendencias: «decrecimiento del 23,8% de las personas que leen blogs» (2012: 34); apertura total de los contenidos accesibles en la red e incremento de la interacción entre los participantes gracias a sistemas de publicación de texto, vídeo, imágenes, blogs y redes sociales (2013: 52); en 2013 el acceso a internet a través de un dispositivo móvil (tablet, smpartphone) supera el 80%; consolidación del acceso multidispositivo; incremento de utilización de las redes sociales se sitúa en el 67,1% y la franja de edad en la que más aumenta el porcentaje es la comprendida entre los 45 y los 54 años; la única actividad en la que el formato digital es inferior

la esfera digital. Desde la consolidación de los blogs en 1999[17], y gracias a la libertad que otorga la gestión de un espacio público sin editores (Orihuela 129-135), hemos asistido a la propagación de bitácoras en todos los campos del saber, también en el literario, donde estos espacios de creación y de crítica literarias (Tedeschi, 662) están contribuyendo a la difusión del microrrelato (Bustamante, *Una apoximación…* 233-246; «La brevedad…» 43-62)[18]. Este fenómeno no nos extraña, dada la perfecta concordancia existente entre el formato digital y esta forma narrativa que, por la densidad semántica de su estructura referencial y por la brevedad, se adapta al mundo presuroso en que vivimos y se adecua a los tiempos de escritura, a las entradas o *post* propios de los blogs y de las redes sociales, y a la lectura integral en la pantalla digital (ordenador, *tablet* u otros dispositivos móviles) (Hernández Mirón, «Microrrelato…» y «Manifestaciones…»; Bustamante, «La brevedad…» 44). Al mismo tiempo, las bitácoras, espacios de comunicación abiertos y accesibles a un público universal que participa en *The Big Conversation* y se beneficia de las posibilidades de conexión

al tradicional es el de la lectura de los libros y quienes utilizan el medio digital no renuncian al tradicional, acostumbrando a mantener ambos formatos (2014: 34); incremento del uso del dispositivo móvil y de internet como instrumento universal (2016).

[17] El *weblog*—primer género nativo de la web desde que en 1992 Tim Berners publicara *What's new in 92* para promocionar el proyecto World Wide Web en que trabajaba en el Centre for European Particle Research2 de Ginebra (CERN)—, constituye un formato de publicación en línea, caracterizado por la configuración cronológica inversa de las entradas, donde se recogen, como si de un diario se tratara, enlaces, noticias, opiniones, artículos, reflexiones etc., en su mayoría de autoría individual y escritas con estilo informal y subjetivo, aunque pueden revestir otras características. El término *weblog* se le atribuye a Jorn Barger, que junto a Dave Winer, Lawrence Lee y Cameron Barret promovieron a partir de 1996 la creación de las primeras bitácoras; su consolidación tuvo lugar en 1999 con el lanzamiento de los servicios gratuitos de edición y publicación de weblogs como *Blogger*. Como ha precisado Bruguera, el *weblog* nace como fruto de la asociación del registro de la actividad de un servidor y de la navegación, del formato de publicación electrónica con el verbo *to log* («anotar») y la expresión *log on ship* («cuaderno de bitácora»), hasta derivar en la expresión abreviada *blog* a esta última acepción (15).

[18]Según el informe realizado sobre el estado de la blogosfera hispana en 2011 se observa que hay «un elevado porcentaje de blogs personales (22,85%), de historia, arte y literatura (14,53%), noticias y actualidad (10,16%) así como cultura y sociedad (10,02%)» y que «aproximadamente el 80% de los bloggers hispanos tiene una edad comprendida entre los 19 y los 44 años, siendo el segmento situado entre los 25 y 34 años, el más activo, con un 37% sobre el total. Ligeras variaciones respecto a periodos anteriores más acusadas en los segmentos de población de edad madura que ganan peso» Véase: http://bitacoras.com/informe.

y navegación de la red (Berners-Lee 40-41), favorecen la propagación del género (Valls, *Soplando…* 12) y coadyuvan a la configuración de un nutrido grupo de escritores, que están dando a conocer sus creaciones literarias en la esfera digital, donde comparten sus intereses y promueven la constitución de comunidades virtuales (Rodríguez Ruiz), como ha puesto de relieve Daniel Escandell:

> Uno de los rasgos principales del bloguero es su sensación de identidad constitutiva de una cultura propia, una comunidad o medio social generada a través de servicios, sistemas y herramientas intangibles que están enlazándose recíprocamente, retroalimentándose no solo en secciones concretas de la estructura propia del blog (el *blogroll*), sino a través de la citación, la paráfrasis y exégesis (en ocasiones, cercanas al plagio) que nacen de una sociedad de pares, igualitaria, en la que la palabra está de viaje continuo y compartido (*Escrituras…* 128).

También, gracias a la política de enlaces que presentan, escritores y lectores aumentan las redes de comunicación; los escritores entablan relaciones interactivas con los lectores y estos se adentran en otras bitácoras, multiplicando los itinerarios de lectura (Vega 12). Asimismo, gracias a la conectividad y el carácter dialógico existente entre los autores y los usuarios-lectores de la comunidad digital, la inserción de pluralidad de opiniones, comentarios y glosas reviste un papel relevante en el ámbito de la crítica literaria[19], una tarea que, aunque puede cuestionar los paradigmas del quehacer crítico tradicional (Rodríguez 75), ha de ser realizada con rigor y competencia teórico-crítica (Pulido 35).

Siguiendo la tipología establecida por Enric Bruguera (2007) respecto a la autoría o administración de los blogs, hablamos de proyectos individuales y colectivos, y respecto a la conformación de los contenidos, entre los que solo recogen la producción literaria personal con otros, que alternan la propia creación con la publicación de textos ajenos, críticas y

[19] En este sentido se ha pronunciado el profesor Albaladejo: «Las nuevas tecnologías no solamente ayudan a nuevas formas de creación literaria, sino que también contribuyen a la comunicación de la literatura existente previamente a dichas tecnologías. La importancia de la utilización de las nuevas tecnologías en relación con la literatura radica, pues, tanto en su participación en la creación de nuevas formas de literatura, como en la intervención en la comunicación de la literatura existente con anterioridad. Es decir, no solo hablamos de una nueva producción literaria, sino también nueva interpretación literaria».

reseñas, novedades editoriales, congresos, concursos, etc.; contribuyen a evitar que la inmensa mayoría de los microrrelatos publicados en el espacio digital quede «sepultada en la sección de 'archivos anteriores', cuando no desaparecen con los periódicos reajustes de los servidores» (Tomassini 270) y a que la producción literaria, que se ajusta a los criterios estéticos exigidos por el *cuarto género narrativo* (Andres-Suárez), reciba la atención merecida, ayudando a la divulgación y consolidación del género en el sistema literario.

Dentro de los proyectos colectivos, que han prestado atención al género, destacamos *Ficción Mínima* (http://ficcionminima.blogspot.com), uno de los primeros blogs dedicados únicamente a la minificción. Nació en 2008 durante el V Congreso Internacional de Minificción (Universidad del Comahue, Neuquén-Argentina); fue fruto de la iniciativa de Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México), quien roturaba así nuevos caminos para las formas brevísimas; en la travesía lo acompañaron Violeta Rojo (Venezuela), Henry González (Colombia), Laura Elisa Vizcaíno Mosqueda (México), Carla Raguseo y Sandra Bianchi (Argentina) y Paulina Bermúdez (Chile). Hasta su cierre en agosto de 2015 ha actuado como plataforma privilegiada de difusión del género (libros, antologías y reseñas[20], monográficos[21], concursos mensuales de minificción, etc.). También la bitácora *Ficticia*. *Ciudad de cuentos e historias* (http://

[20] En *Ficción mínima* han publicado sus microrrelatos Alfonso Pedraza, María Cristina Ramos, Abraham Sánchez, Adolfo Castañón, Adriana Azucena Rodríguez, Javier Puche, Luis Gonzalí, Esteban Dublín, Cristóbal Camejo, Francisco Flores, Alejandro Salas, Alfredo Sainz Blanco, Alejandro Bentivoglio, Carlos Almira Picazo, Eduardo Gotthelf, Diego Muñoz Valenzuela). Sirvió también de canal difusor de las entrevistas realizadas a escritores de microrrelato en diversos medios de comunicación, como a José María Merino, Agustín Monsreal, Ana María Shua, etc. Se han reseñado obras, como *Diccionario al desnudo*, de Agustín Monsreal; *Fenómenos de Circo*, de Ana María Shua, publicado en Madrid por Páginas de Espuma y en Buenos Aires por Emecé-Grupo Planeta; *Paraísos paralelos*, de Eduardo Gotthelf, etc. Entre las antologías entresacamos: *Antología de microficciones y otras instantáneas literarias de autores latinoamericanos*, de María Cristina Ramos; *Futbol en breve*, compilada por Aldo Flores, que reúne 111 minificciones de escritores de 14 países, etc.

[21] Recoge, por ejemplo, el monográfico realizado en 2010 por *Cuadernos del CILHA*, en su número 13, vol. 11 (Mendoza), donde figuran trabajos de reconocidos especialistas, como Graciela Tomassini, Laura Pollastri, Miriam Di Gerónimo, Raúl Brasca o David Lagmanovich; se trata de una necesaria y rigurosa «Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción», material de consulta imprescindible para todos los interesados en este campo de creación.

www.ficticia.com/index.html), fundada en 1999 por el médico y escritor Alfonso Pedraza en México —país de raigambre poética y de crítica literaria (Pollastri)—, es un espacio digital que actúa como difusor de la narración breve, ofreciendo un taller de minificciones que se ha mantenido por lustros. También las bitácoras pertenecientes al Grupo Helicona: el blog *Químicamente impuro* (http://quimicamenteimpuro.blogspot.com.es/), que desde junio de 2008 y hasta noviembre de 2015 ha recogido las piezas narrativas de más de un centenar de autores en el ámbito de la minificción en un amplio espectro temático (fantasía, fantasía, misterio, ciencia ficción, etc.); aunque la iniciativa partió del escritor argentino Sergio Gaut vel Hartman, posteriormente se unieron José Vicente Ortuño, Héctor Ranea, Saurio, Francisco Constantini, Susana Duré, etc.; el éxito adquirido hizo que el proyecto creciera y desviara sus textos hacia bitácoras de reciente creación, como *Minimalismos* (http://minimalismoscuentos.blogspot.com.es/); *Los cuentos del Can Cerbero* (http://cuentosdelcancerbero.blogspot.com.es/); *Bificciones* (http://bificciones.blogspot.com.es/) y *Medio siglo* (http://mediosiglocuentos.blogspot.com.es/). También han cerrado otros blogs del Grupo, como *Breves no tan breves* (http://brevesnotanbreves.blogspot.com.es/), que se había inaugurado en agosto de 2008, y *Ráfagas ordenadas* (http://rafagasparpadeos.blogspot.com.es/)[22]. Y ha cesado su actividad el blog argentino *Cuentos y más* (http://www.cuentosymas.com.ar/blog/) que, bajo la dirección de Juan José Panno y Mónica Pano, se dedicó a las formas breves (microrrelato, aforismos, greguerías, etc.); ha trasladado su actividad a Facebook y Twitter.

Desde 2010 despliega gran actividad Torcuato González Toval[23] en la bitácora *El microrrelatista*, abierta a la publicación de miniaturas narrativas. Desde septiembre de 2011 *La microbiblioteca* (http://lamicrobiblioteca.blogspot.com.es/) es un espacio virtual creado por la Biblioteca municipal Esteve Paluzie, de Barberá del Vallés (Barcelona), que se ha convertido en la primera biblioteca especializada en el microrrelato; a través de sus

[22] Estuvo en funcionamiento desde 2008 hasta febrero de 2015 bajo la dirección de Sergio Gaut vel Hartman, Saurio el Apóstata, Daniel Frini, Cristian Cano, Ogui, Antonio J. Cebrián, Javier López, Tania Tynjälä, Jose Vicente, Diego Martínez y Carlos Feinstei.

[23] Administró desde 2010 hasta 2013 el blog *Todo nuevo bajo la luna* (http://todonuevobajolaluna.blogspot.com.es/), en el que fue publicando sus microrrelatos.

fondos y de las actividades que planifica (concursos mensuales, presentación de libros, encuentros con escritores, lecturas, talleres, etc.) pretende ser un espacio de referencia en la difusión del género y en la promoción de la lectura. Ha publicado microrrelatos de escritores europeos, hispanoamericanos y españoles, como Ricardo Álamo, Rosana Alonso, Susana Camps, Lorena Escudero, Antonia García Lago, Rubén Gozalo Ledesma, Mar Horno García, Víctor Lorenzo Cinca, Salvador Robles Miras, Rubén Rojas Yedra, Francisco José Rubio Consuegra, Lola Sanabria García, Joaquim Valls Arnau, etc.

Siguiendo el estudio de la presencia del microrrelato en la blogosfera, destacamos la proliferación a un lado y otro del Atlántico de blogs de autoría individual[24], que surgen «con alto valor identitario» (Di Fraia 36), se alzan como «*escritura del yo*» (Tedeschi 661)[25] y actúan como plataformas de difusión y de intercambio fructífero entre escritores y lectores. Como ha mostrado Fernando Valls, gran parte de las piezas «que se escriben hoy en día está dándose a conocer a través de las bitácoras, espacio donde ha conquistado un medio propicio para su difusión» («Microrrelatos…» 13).

Centramos nuestra atención en las bitácoras que administran escritores españoles. Especial relevancia en este estudio tiene la antología que Talentura con el aliento de su editor, Mariano Zurdo, y bajo la dirección de Rosana Alonso y Manu Espada, publicó en 2013 bajo el paratexto *De antología. La logia del microrrelato*; participan 69 escritores de lengua castellana, españoles e hispanoamericanos, que forman parte de la denominada *Generación Blogger* y comparten el hecho de haber publicado microrrelatos nacidos «al calor de los blogs y certámenes literarios» (Alonso 17). Dentro de los españoles administran un blog personal: Ricardo Álamo (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1965; blog *Odradek*: http://odadrek.blogspot.com.es/); Beatriz Alonso Aranzábal (Madrid, 1963; blog *Cartas Sin Sellos*; http://cartas-sin-sellos.blogspot.com.es/); Raúl Ariza Pallarés (Benicàssim, 1968; blog *El Alma Difusa*: http://elalmadifusa.

[24] Según el estudio realizado por Leticia Bustamente los blogs administrados por un solo responsable se eleva a 74, 66% (2013: 50). Algunos ya no están operativos, como *150xdía* (http://blogs.20minutos.es/150xdia/), de Walter Giuletti, que estuvo activo desde abril de 2010 hasta agosto de 2011.

[25] No nos detenemos en las taxonomías de los blogs de Di Fraia ni de Heven y Pugliese.

blogspot.com.es/); Elisa de Armas (Sevilla; blog *Pativanesca*: http://pativanesca.blogspot.com/); Gabriel de Biurrun Baquedano (Pamplona, 1973; blog *Propílogo*: http://propilogo.blogspot.com.es/); Xavier Blanco Luque (Barcelona, 1965; blog *Caleidoscopio*: http://xavierblanco.blogspot.com.es/); Elysa Brioa Escudero (Valencia; blog *Diseños by Elyeli*: http://elystone.blogspot.com.es/); Susana Camps Perarnau (Barcelona, 1963; blog *Los martes*, micro: http://losmartesmicro.blogspot.com.es/); Elena Casero (Valencia, 1954; blog homónimo: http://elenacasero.blogspot.com.es/); Lourdes Castro (Madrid, 1981; blog *Ya nada me puede sorprender*: http://yanadamepuedesorprender.blogspot.com.es/); Alberto Corujo Corteguera (Gijón, 1968; blog *Odys*: http://odys69.wordpress.com/); Eva Díaz Riobello (Avilés, 1980; blog *Las letras dormidas*: http://letrasdormidas.blogspot.com.es/); Araceli Esteves (Barcelona, 1960; blog *El pasado que me espera*: http://elpasadquemeespera.blogspot.com.es/); Jesús Esnaola Moraza (Donostia, 1966; blog *El doctor Frankestein, supongo*: http://frankensteinsupongo.blogspot.com.es/); Miguelángel Flores (Córdoba, 1967; blog *Eternidades y Pegos*: http://eternidadesypegos.blogspot.com.es/); Marina de la Fuente Martín (Madrid, 1985; blog *No me vengas con historias … porque yo también soy una cuentista …* : http://nomevengasconhistorias.blogspot.com.es/); Maite García de Vicuña (Vitoria, blog *Historias mayúsculas en porciones minúsculas*: http://microrrelatosenporciones.blogspot.com.es/); Pablo Gonz (Sevilla, 1968, aunque reside en Chile; *El blog de Pablo Gonz*: http://pablogonz.wordpress.com/); Mar Horno (Torredonjimeno, Jaén, 1970; blog *Maremotos. Microrrelatos y otros desastres*: http://marhorno.blogspot.com.es/); Luisa Hurtado González (Madrid; blog *Microrrelatos al por mayor*: http://microrrelatosalpormayor.blogspot.com.es/); Nicolás Jarque Alegre (Albuixech-Valencia, 1977; blog *El rincón de Nicolás Jarque*: http://escribenicolasjarque.blogspot.com.es/); Francesc (Xesc) López Camacho (blog *Restos de un naufragio*: http://naufragoenlared.blogspot.com.es/); Víctor Lorenzo Cinca (Balaguer, 1980; blog *Realidades para Lelos* (http://realidadesparalelos.blogspot.com.es/); Miriam Márquez (Madrid; blog *El inconfesable vértigo de la mujer bala*: http://miriam-marquez.blogspot.com.es/); Rosa Martínez Famelgo (Valladolid; http://vanalaire.blogspot.com.es/); Fernando Martínez (Barcelona, 1967; blog *Espirales de tinta*: http://espiralesdetinta.blogspot.com.es/); Agustín

Martínez Valderrama (Gavá, Barcelona, 1976; blog *Previsiones metereológicas de un cangrejo*; http://acusmartvald.blogspot.com.es/); Miguel Ángel Molina (Madrid, 1969; blog *En 99 palabras*: http://en99palabras.blogspot.com.es/); Mei Morán (Barcelona; blog *Mei Morán. Detrás de cada fortuna hay un crimen…*: http://meimoran.blogspot.com.es/); David Moreno Sanz (Zaragoza, 1976; blog *microSeñales de humo*: http://xn—microsealesdehumo-lxb.blogspot.com.es/); Sara Nieto Yuste (Madrid, 1974; blog *Palabras preci(o)sas*: http://palabraspreciosas.blogspot.com.es/); Ernesto Ortega Garrido (Calahorra, 1971; blog *La toalla del boxeador*: http://latoalladelboxeador.blogspot.com.es/); Pedro Peinado Galisteo (Madrid, 1974; blog *Lágrimas para cactus*: http://lagrimasparacactus.blogspot.com.es/); Rosario Raro (Segorbe, Castellón, 1971; blog *Pliegos volantes*: http://pliegosvolantes.blogspot.com.es/); Manuel Rebollar Barro (Écija, Sevilla, 1971; blog *Intervalos. El lado oculto de la mirada*: http://cazadoresdeintervalos.blospot.com.es/); Rocío Romero Peinado (Baracaldo, Vizcaya, 1972; blog *Contando las horas*: http://rromeropeinado.blogspot.com.es/); Lola Sanabria García (Villanueva del Rey-Córdoba; blog *Lola Sanabria. En pequeñas dosis*: http://lolasanabria.blogspot.com.es/); Fernando Sánchez Ortiz (Madrid, 1978; blog *Pequeño Almacén Esperanto*: http://minimoalmacen.blogspot.com.es/); Ángeles Sánchez Portero (Zaragoza, 1974; blog *Mundo en un grano de enero*: http://mundoenungranodearena.blogspot.com.es/); Raúl Sánchez Quiles (Santa Cruz de Tenerife, 1978; blog *Hiperbreves S.A.*: http://hiperbreve.blogspot.com.es/); Antonio Serrano Cueto (Cádiz, 1965; blog *El baile de los silenos*: http://antonioserranocueto.blogspot.com.es/); Iván Teruel (Girona, 1980; blog La *tijera de Lis*: http://latijeradelish.blogspot.com.es/); Miguel Torija (Tortosa, 1972; blog *La colina naranja*: http://lacolinanaranja.blogspot.com.es/); David Vivancos Allepuz (Barcelona, 1970; blog *Grimas y leyendas*: http://grimasyleyendas.blogspot.com.es/); Esperanza Temprano Posada (blog *Quisiera contarte*: http://elrastrodelapalabra.blogspot.com.es/); Marcos Vasconcellos (Madrid, 1976; http://tristorias.com/); Ana Vidal Pérez de la Ossa (Madrid, 1973; blog *Piedra y nido*: http://piedraynido.blogspot.com.es/ y *Relatos de andar por casa*: http://relatosdeandarporcasa.blogspot.com.es/); Javier Ximens (Talavera de la Reina, Toledo, 1953; blog *MontesdeToledo. Cosas que son verdad y no han pasado*: http://ximens-montesdetoledo.blogspot.

com.es/) y Rosa Yáñez Gómez (Palomares del Río, Sevilla, 1979; blog *Todavía*: http://rositafraguel.blogspot.com.es/). Aunque están incluidos en la antología, no poseen blog los escritores españoles Montaña Campón (Cáceres, 1971), Isabel González (Ejea de los Caballeros-Zaragoza, década de los setenta), José Agustín Navarro Martínez (Alicante, 1971), Juan Naranjo García (Madrid, 1986), Eduardo Rico (Mahón-Menorca), Adrián San Juan (Calabazas de Fuentidueña-Segovia, 1964), Teresa Serván (Madrid, 1974) y Victoria Trigo Bello (Zaragoza) y la chilena Isabel Wagemann (Valdivia, 1972); aunque figura que el blog de Paloma Hidalgo Díez (Alcalá de Henares, 1964) es *Un libro es un jardín de bolsillo*, no se corresponde con el mismo: http://unlibroesunjardndebolsillo.blogspot.com.es/). *Deantología* reúne también microrrelatos de escritores hispanoamericanos, como el mexicano José Manuel Ortiz Soto (Jerécuaro, Guanajuato, 1965; blog *Cuervos para tus ojos*: http://cuervosparatusojos.blogspot.com.es/), el uruguayo Pedro Sánchez Negreira (Montevideo, 1966); los argentinos Patricia Nasello (Córdoba, 1959; http://patricianasello.blogspot.com.es/), Martín Gardella (La Plata, 1973; blogs *El Living sin tiempo*: http://livingsintiempo.blogspot.com.es/; Proyecto *Fotocuento*: http://proyectofotocuento.blogspot.com.es/; y *Timeless Fiction*: http://timelessfiction.blogspot.com.es/, donde publica textos en inglés), Sara Lew (San Juan, 1974, residente en Almería; blog *Microrrelatos Ilustrados*: http://microrelatosilustrados.blogspot.com.es/)[26] y Gabriel Bevilaqua (blog *El elefante funambulista*: http://elefantefunambulista.blogspot.com.es/); y el colombiano Esteban Dublín (Bogotá; blog *Los cuentitos de Esteban Dublín*: http://estebandublin.blogspot.com.es/).

En el ámbito hispánico uno de los ejemplos más relevantes es el blog *La nave de los locos*, que desde 2007 dirige con vitalidad extraordinaria el crítico literario y profesor universitario Fernando Valls hasta la actualidad. Esta bitácora está centrada, aunque no con exclusividad en las formas breves; en el ámbito del microrrelato acoge junto a textos canónicos y clásicos

[26] *Microrrelatos ilustrados* (http://microrelatosilustrados.blogspot.com.es/) es la bitácora de la argentina Sara Lew (San Juan, 1974). Seducida por la lectura de Cortázar, comenzó a escribir breves piezas narrativas, que bautizaría más tarde como microrrelatos, cuando conoció este género literario en la red y empezó a trasladarlas del papel al ordenador, donde ha ido acaparando blogs, libros digitales, etc.

creaciones inéditas de escritores que se inician en la escritura del género, como Rosana Alonso, Beatriz Alonso Aranzábal, María José Barrios González, M.ª Ángeles Cabré, Ernesto Calabuig, Miguel Ángel Cáliz, Carmen Camacho, Matías Candeira, Ángel Carrasco Sotos, Elena Casero, Pepe Cervera, Isabel Cienfuegos, Ginés S. Cutillas, Antonio Dafos Garaizábal, Juan Darias, Lorena Escudero, Óscar Esquivias, Federico Fuertes Guzmán, Pilar Galán, José Alberto García Avilés, Cristina García Morales, Antonio Luis Ginés, Isabel González, Carmela Greciet, Mónica Gutiérrez Sancho, Pedro Herrero, Mar Horno, Miguel Ibáñez Cuesta, MariAsun Landa, Fermín López Costero, Miguel Ángel López Manrique, Diego Marín Galisteo, Nuria Mendoza, Pedro de Miguel, Manuel Moya, Lara Moreno, Emilia Oliva, Álex Oviedo, Luis Pérez Ortiz, Antonio Pomet, Ángeles Prieto Barba, Javier Puche, Loli Rivas, Anelio Rodríguez Concepción, Francisco Rodríguez Criado, Rocío Romero, Rubén Rojas Yedra, Javier Sáez de Ibarra, Raúl Sánchez Quiles, Francisco Silvera, Óscar Sipán, Yván Teruel, Pedro Ugarte, Iban Zaldua, Ángel Zapata y Miguel Ángel Zapata. Ha publicado microrrelatos de escritores que gozan ya de una extensa obra publicada, tanto españoles (Rubén Abella, Fernando Aínsa, Carlos Castán, Luisa Castro, Luis García Jambrina, Juan Gracia Armendáriz, Almudena Grandes, Miguel Ibáñez Cuesta, Andrés Ibáñez Segura, Ignacio Martínez Pisón, Elías Moro Cuéllar, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Elvira Navarro, Hipólito G. Navarro, Ángel Olgoso, Julia Otxoa, Antonio Serrano Cueto, Eloy Tizón, Manuel Talens, entre otros), como hispanoamericanos (los argentinos Enrique del Acebo Ibáñez, Esther Andradi, Eduardo Berti, Sandra Bianchi, Raúl Brasca, Fabiana Calderari, Flavia Company, Juan Ricardo Estefan, Daniel Frini, Héctor Kalamicoy, María Rosa Lojo, Ildiko Nassr, Andrés Neuman, Cristina Elda Nieto, Rogelio Ramos Signes, Juan Romagnoli, Orlando Romano, Ana María Shua y Fabián Vique; los venezolanos Luis Carlos Azuaje, José Gregorio Bello Porras, Armando José Esquera y Inés Mendoza; el mexicano Sergio Astorga, los peruanos Ricardo Sumalavia y Félix Terrones; los chilenos Gabriela Aguilera, Carlos Iturra, Isabel Mellado y Diego Muñoz Valenzuela; la colombiana María Paz Ruiz Gil; el peruano Fernando Iwasaki) y europeos, como el alemán Mario Pérez Antolín, etc. Los microrrelatos publicados en esta bitácora han sido recopilados posteriormente en *Velas al viento. Los microrrelatos de* La nave de los

locos (Cuadernos del Vigía, 2010) y *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* (Menoscuarto, 2012)[27].

Aludimos brevemente a algunos escritores que han comenzado su actividad en la blogosfera en el siglo XXI, siguiendo el orden cronológico de aparición. En el año 2000 la madrileña Beatriz Alonso Aranzábal abre el blog *Cartas sin Sellos* (http://cartas-sin-sellos.blogspot.com.es/), donde publica sus microrrelatos y reseña otros libros y antologías[28]. Desde 2004 el periodista y escritor gallego Antón Castro (Arteijo, 1959), director de varios suplementos culturales (*Imán*, en *El Día de Aragón*, *Rayuela* y *La Cultura* en *El Periódico de Aragón*, y *Artes y Letras* de *Heraldo de Aragón*), mantiene la bitácora homónima (http://antoncastro.blogia.com/), en la que publica miniaturas narrativas de autoría propia y ajena (Elías Moro o Pedro Ugarte, entre otros). También este mismo año Ginés S. Cutillas (Valencia, 1973) comienza a administrar la bitácora *La sociedad del duelo* (http://uneternoygracilbucle.es/gines/Gblog/) y después publica el libro de microrrelatos *Un koala en el armario* (2010), que fue finalista en el Premio Setenil.

Un año más tarde, en 2005 abren sus blogs Mónica Gutiérrez Sancho y María José Barrios González. Gutiérrez Sancho (Sevilla, 1973), colaboradora de *El Cultural: Artes & Letras* de *Heraldo de Aragón*, si bien ha cultivado otros géneros literarios[29] ha publicado sus microrrelatos en las antologías *Velas al viento* y *Microrrelato en Andalucía* (2009) y en su bitácora *Melancolía anónima* (http://monicagutierrez.blogspot.com.es/). Y María José Barrios González (Sevilla, 1980) administra *Cuentos mínimos* (http://www.cuentosminimos.com/, donde ha publicado algunos microrre-

[27] En adelante abreviaremos el título de estas antologías y no haremos referencia a la editorial ni año de publicación.

[28] Reseña, por ejemplo, *Algo que me urge contarte* y *Crónicas venecianas*, prologado por Jorge Izquierdo, configurado por microrrelatos de veintiún autores distintos (20 reales y uno imaginario), que participaron en el programa de radio «La ventana de Millás», de la Cadena SER y en el foro literario Ventanianos. Figuran microrrelatos de los siguientes escritores: Francisco M. Aguado Blanco, Delia Aguiar Baixauli, Beatriz Alonso Aranzábal, Antonio Anasagasti, José Vicente Aracil Lillo, Rubén Bort Navarro, Carlos Carrión Guardia, Israel Cubells Saceda, Manuel Navarro Seva, María de Miguel Gallo, Jaime de Nepas, Miguelángel Flores, Manuel González Seoane, Josefina H, María Teresa Martín Matos, Rosa Osuna, Pablo David Pérez Rodrigo, Raquel Rodríguez Hortelano, Lola Sanabria García, Ángela Torrijo Arce y Joaquín Valls Arnau.

[29] Ha publicado las novelas *Si vuelves te contaré el secreto* (Barcelona: Caballo de Troya-Random House Mondadori, 2008) y *Té chino en Atlántida* (Amazon Kindle, 2012).

latos, que posteriormente reúne en el volumen homónimo *Cuentos mínimos* (2009).

Durante el año 2006 abren sus espacios digitales varios escritores, que tienen un papel importante en la consolidación del cuarto género narrativo en la red, como Manu Espada, Miguel Ángel Muñoz, Gemma Pellicer, Raúl Ariza Pallarés, Lara Moreno y Juan Carlos Márquez. Destacamos la bitácora *La espada oxidada* (http://manuespada.blogspot.com.es/) de Manu Espada (Salamanca, 1974), que comenzó a rodar con un microrrelato que paradójicamente titula «Final de trayecto». También Miguel Ángel Muñoz (Almería, 1970), colaborador de *Litoral*, *Letras Libres* y *Frontera D*, empieza a administrar el blog dedicado al relato corto *El síndrome Chéjov* (http://www.elsindromechejov.com/category/blog/), donde ha publicado algunas creaciones, que han visto posteriormente la luz en Páginas de Espuma [*El síndrome Chéjov* (2006) y *Quédate donde estás* (2009)] y que han sido incluidas en algunas antologías, como *Macondo boca arriba* (2006), *Ficción Sur. Antología de relatistas andaluces* (2008), *Perturbaciones* (2009), *Microrrelato en Andalucía* (2009), *Ellos y Ellas. Relaciones de amor, lujuria y odio entre directores y estrellas* (2010); *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (2010), *Pequeñas Resistencias 5. Antología del nuevo cuento español 2001-2010* (2010) y en *201* (2013). También los escritores Gemma Pellicer (Barcelona, 1972), autora del libro de microrrelatos *La danza de las horas* (2012), y Raúl Ariza Pallarés (Benicàssim, 1968), han ido publicado, respectivamente, sus breves piezas narrativas en las bitácoras *Sueños en la memoria* (http://megasoyyo.blogspot.com.es/) y *El alma difusa* (http://elalmadifusa.blogspot.com.es/). Ariza Pallarés es autor de una obra destacada en el ámbito del microrrelato, con la trilogía formada por *Elefantiasis* (2010), *La suave piel de la anaconda* (2012) y *Glóbulos versos* (2014), obra en la que acompaña cada microrrelato de un poema, subrayando así la estrecha relación que el género mantiene con la poesía y el poema en prosa. También Lara Moreno (Sevilla, 1978), autora de varios libros de narrativa breve, como *Casi todas las Tijeras* (2004) y *Cuatro veces fuego* (2008), y editora del libro de microrrelatos *Los Vicios Solitarios* (2003), administra el blog *Guarda tu amor humano* (http://nairobi1976.blogspot.com.es/); algunos de sus microrrelatos figuran en *Antología del microrrelato español. El cuarto género narra-*

tivo y en *Mar de pirañas*. También Juan Carlos Márquez (Bilbao, 1967) abrió en 2006 la bitácora *Relataduras* (http://juancarlosmarquez.blogspot.com.es/), que actúa como espacio difusor de su obra literaria, destacada en el cultivo del género breve.

En 2007 otros escritores siguen esta tendencia, como Lola Sanabria, Álex Oviedo, Javier Puche, Raúl Sánchez Quiles, Antonio Báez Rodríguez, Elena Casero y Pepe Cervera. La cordobesa Lola Sanabria, que ha publicado algunos microrrelatos en soporte impreso —en *De Antología*, en la revista *Confluencia* y, en solitario, en el volumen *Partículas en suspensión* (2013)—, abre su blog *En pequeñas dosis* (http://lolasanabria.blogspot.com.es/), en el que reúne tanto la producción literaria personal y ajena como noticias relacionadas con el género literario (concursos, premios, etc.). También el periodista y diseñador gráfico Álex Oviedo (Bilbao, 1968) dirigió el blog literario (http://www.escritoresvascos.com/), que ha suspendido su actividad; con ilustraciones en blanco y negro de Olga Zulueta ha publicado varios microrrelatos en el libro de relatos *El sueño de los hipopótamos* (2011). Desde diciembre de 2007 mantiene gran actividad el blog *Puerta falsa*. *Realidad y ficción* (http://puerta-falsa.blogspot.com.es/), de Javier Puche (Málaga, 1974), autor del volumen *Seísmos* (2011), en el que reúne piezas narrativas de seis palabras, impregnadas de aliento poético; estas *microtimias* o *temblores* —como el escritor las denomina— constituyen un híbrido de greguería, aforismo y microrrelato, que van acompañadas de ilustraciones de Riki Blanco; algunas piezas han sido antologadas en *Velas al viento* y *Mar de pirañas*. También desde 2007 Raúl Sánchez Quiles tiene una bitácora de trayectoria sólida en el género, denominada *Hiperbreves S.A.* (http://hiperbreve.blogspot.com.es/), donde periódicamente ha publicado microrrelatos inéditos, en los que combina con maestría la ironía con la lógica del absurdo; junto al primer volumen de microrrelatos *Hiperbreves S. A.* (2010), sus miniaturas narrativas han sido recogidas en *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* y en *Mar de pirañas*. Otra de las bitácoras más prolíficas desde octubre de 2007 es *Cuentos de barro* (http://cuentosdebarro.blogspot.com.es/), de Antonio Báez Rodríguez (Antequera, 1964), escritor que ha dado una generosa cobertura al género; sus microrrelatos han aparecido en diversos medios digitales y antologías, como *Velas al viento* y *Mar*

de pirañas; recientemente ha publicado en versión digital y en formato ePub *Griego para perros* (2012), una antología de relatos y microrrelatos, híbrido de microficción, novela, guión cinematográfico y poesía, que requiere un lector activo, que rellene los vacíos de indeterminación que suscitan los espacios en blanco y las ilustraciones, provocando una atmósfera asfixiante y desasosegante. Elena Casero mantiene desde 2007 su bitácora homónima (http://elenacasero.blogspot.com.es/), en la que además de reseñar obras literarias, publica sus microrrelatos. Y, también en 2007, abrió la bitácora *El tacto de un billete falso* (http://eltactodeunbilletefalso.blogspot.com.es/) el escritor valenciano Pepe Cervera (Alfafar, 1965), autor de varios libros de relatos *El tacto de un billete falso* (2007), *Conozco un atajo que te llevará al infierno* (2009), *Premonición* (2010) y *29 cadáveres* (2013); su narrativa breve ha sido incluida en varias antologías, como *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, y *Velas al viento* y en el libro colectivo *Perversiones. Breve Catálogo de Parafilias Ilustradas* (2010).

En 2008 Antonio Serrano Cueto, Federico Fuertes Guzmán, Fernando Sanchez Ortiz y Josep Vilaplana abrieron bitácoras, en las que han publicado sus breves piezas narrativas. *El baile de los silenos* (http://antonioserranocueto.blogspot.com.es/) del gaditano Antonio Serrano Cueto acoge obra propia y ajena (Rosalba Campra, Juan Gracia Armendáriz, Ana Tapia, Raúl Brasca, etc.); ha escrito microrrelatos, que ha incluido *en Fuera pijamas* (2010) —aunque no está consagrada con exclusividad al género—, *Papeles secundarios* (2011) y *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica* (2015)[30]. Federico Fuertes Guzmán (Algeciras, 1964), autor del libro de microrrelatos *Necesito llamar al Olimpo* (2009), comienza a

30 Ofrece microrrelatos de Alba Omil, Marco Denevi, José Jiménez Lozano, Pedro Guillermo Jara, José Emilio Pacheco, Eduardo Gudiño Kieffer, Diego Muñoz Valenzuela, Julio Torri, Agustín Bartra, Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Ángel Olgoso, Raúl Brasca, David Lagmanovich, Juan José Millás, Rafael Pérez Estrada, José María Merino, René Avilés Fabila, Ana María Shua, Javier Tomeo, Rubén Abella, Juan Gracia Armendáriz, Manuel Moyano, Rosalba Campra, Gustavo Martín Garzo, Neus Aguado, Enrique Anderson Imbert, Lilian Elphick, Fernando Aínsa, Ramón Gómez de la Serna, José de la Colina, Andrés Neuman, Luisa Valenzuela, Rubén Abella, Juan Romagnoli, Juan José Arreola, Cristina Peri Rossi, Jairo Aníbal Niño, Margo Glanz, Tomás Borrás, Juan Pedro Aparicio, Sylvia Iparraguirre, Juan Eduardo Zúñiga, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Alfonso Reyes, Federico García Lorca, Pedro Ugarte y Jorge Luis Borges.

administrar en 2008 el blog *El viaje de los 400 golpes* (http://federicofuertes.blogspot.com.es/), que dará título a su primera obra de narrativa breve *Los 400 golpes* (2008). Fernando Sánchez Ortiz (Madrid, 1978), miembro del Comité Editorial de *Internacional Microcuentista. Revista de microrrelatos y otras brevedades*, abrió el blog *Teoría del Mínimo relato*, que permaneció activo hasta 2013, en que administró la bitácora *Pequeño Almacén Esperanto* (http://minimoalmacen.blogspot.com.es/), donde publica sus microrrelatos. También Josep Vilaplana abrió *La cua del diable* (http://lacuadeldiable.blogspot.com.es/), donde ha simultaneado la creación fotográfica y literaria; ha publicado también sus microrrelatos en la revista mexicana *En sentido figurado*.

Un año más tarde, en 2009, abrieron sus bitácoras Araceli Esteves, Jesús Esnaola Moraza, Isabel Bono, Sergi G. Oset, Juan Yanes, Pedro Herrero, Víctor Lorenzo Cinca y Javier de Navascués. Para la escritora barcelonesa afincada en Mallorca, Araceli Esteves, la comunicación que ha establecido con lectores y escritores a través de *El pasado que me espera* (http://elpasadoquemeespera.blogspot.com.es/es) ha sido el estímulo que precisa para la escritura del género. Jesús Esnaola Moraza ha reunido microrrelatos propios y ajenos en El doctor Frankenstein, supon*go* (http://frankensteinsupongo.blogspot.com.es/); tras cuatro años fructíferos de publicación en este soporte, abandonó este espacio digital en diciembre de 2013 para retomarlo en marzo de 2015; sus miniaturas narrativas han sido publicadas también en otras bitácoras digitales (*La nave de los locos*, *Narrativa breve*, etc.) y en diversas antologías [*Relatos en Cadena* (2008, 2009, 2010); *De antología. La logia del microrrelato* y *Mar de pirañas*]; recientemente ha aparecido el primer volumen de microrrelatos, *Los años de lluvia* (2012), que el escritor considera «hijo de la blogosfera» (2012)[31], pues mucho de ellos, tras las relaciones interactivas de los lectores, fueron revisados y corregidos hasta alcanzar su configuración definitiva en sopor-

[31] Afirma el escritor: «El blog es un medio para publicar, para compartir la escritura de cada uno y para darse a conocer. No se me ocurre una sola razón objetiva que haga que una colección de microrrelatos sea mejor a otra por estar publicada en papel. En la red hay escritores magníficos con textos muy apreciables y creo, y espero, que el microrrelato en internet comience a ser estudiado y apreciado»: http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2012/06/breve-entrevista-jesus-esnaola.html

te impreso. También en 2009 Isabel Bono (Málaga 1964) abrió la bitácora *Hojas secas mojadas* (http://hojassecasmojadas.blogspot.com.es/), homónima del volumen de microrrelatos *Hojas secas mojadas* (2013); la escritora malagueña, además de poemarios, ha escrito varios volúmenes de narrativa breve, como *La espuma de las noches* (2006) o *Hielo seco* (2015). También Sergi G. Oset (Barcelona, 1972), autor de cuento y poesía, ha publicado sus primeros microrrelatos en el blog *La meva perdició* (http://lamevaperdicio.blogspot.com.es/); tras su consagración en el espacio digital —en *Brevilla. Revista de minificción* y en *Relats en català* (http://relatsencatala.cat/)— ha publicado *Paràsits mentals* (2012) y *El último vuelo del Microraptor* (2015).

Dentro de la blogosfera sobresale la labor realizada por Juan Yanes (Tenerife, 1947), quien concibe la fotografía como el arte de contar una historia que puede no haber sucedido nunca y como el arte de crear mundos posibles que atrapan la vida para «congelar una fracción de segundo, testificar, denunciar, tocar la belleza extrema y el dolor, poner el objetivo donde nadie lo pondría y proponer visiones insólitas de la realidad»[32]. Tiene varios espacios digitales consagrados a estas dos manifestaciones artísticas que permanecen estrechamente entrelazadas: el microrrelato y la fotografía. El tinerfeño se inicia en abril de 2009 con un espacio consagrado preferentemente a la fotografía: *El oscuro borde de la luz I (fotos y microrrelatos)* (https://jyanes.wordpress.com/), donde reúne 2.000 fotografías propias que, excepcionalmente, van acompañadas de un microrrelato. Desde 2010 hasta noviembre de 2012 ha administrado la bitácora *El oscuro borde de la luz II (fotos y microrrelatos)* (https://eloscuroborde.wordpress.com/); desde noviembre de 2012 hasta junio de 2015 *El oscuro borde de la luz III (fotos y microrrelatos)* (*https://oscurobordedelaluz.wordpress.com/*) donde publica también sus fotografías y microrrelatos; en el último espacio digital que administra, en el blog *Máquina de coser palabras* (http://jyanes.blogspot.com.es/), aunque no lleva incluida la referencia a la fotografía, incluye obras de otros fotógrafos (Bulgakov Dmitry, Alekseev, Arslan Ahmedov, Dorette Kruger, Masao Yamamoto, Zosia Zija, etc.) y también microrrelatos de otros escritores, tanto españoles como hispanoamericanos (Rubén Abella, Milena Agus,

[32] Así lo expone en la primera serie de bitácoras,https://jyanes.wordpress.com/2010/03/08/narcisistas-y-ambiguos/

Aurora de Albornoz, Juan Pedro Aparicio, Juan José Arreola, Max Aub, Rosalba Campra, Susana Camps Perarnau, José de la Colina, Jesús Esnaola Moraza, Lola Sanabria, Pedro Sánchez Negreira, etc.), así como brevísimas piezas narrativas extraídas de novelas; etc.

Asimismo, desde 2009 Pedro Herrero (Badalona, 1953) administra con vitalidad el blog *Humor mío* (Humor mío http://humormio.blogspot.com.es/), donde recoge los microrrelatos publicados en la revista digital *En sentido figurado*, cuya sección consagrada al género ha coordinado desde 2007; Herrero es uno de los escritores más activos en la red con una importante trayectoria como creador y crítico literario; sus comentarios perspicaces denotan un profundo conocimiento del género literario; sus miniaturas narrativas, impregnadas de humor, han aparecido en el volumen *Mar de por medio* (2009), en algunas antologías, como *Velas al viento*, *De antología. La logia del microrrelato y Despojos del REC* (2014) y en la revista americana *Confluencia*; ganó en 2008 el Premio Nacional de Microrrelatos El Basar, de Montcada i Reixac, en su cuarta edición. También Víctor Lorenzo Cinca (Balaguer, 1980), cofundador de la revista *Internacional Microcuentista*, es administrador del blog *Realidades para Lelos* (http://realidadesparalelos.blogspot.com.es/), donde han aparecido microrrelatos recopilados posteriormente en antologías y en revistas[33]; ha escrito recientemente el libro de microrrelatos *Cambio de rasante* (2015). Un carácter misceláneo reviste la bitácora *El sur es el norte* (http://elsuresnorte.blogspot.com.es/), del gaditano Javier de Navascués Martín, donde el escritor y profesor universitario, junto a anotaciones de temática diversa (noticias de actualidad, películas, ejercicios de crítica literaria, etc.) vierte su yo y publica algunos de sus microrrelatos, parte de los cuales han visto la luz en soporte impreso, configurando el volumen *Wikipedia y otros monstruos* (2012).

Un año más tarde, en 2010, abrieron sus bitácoras Xavier Blanco Luque, Jordi Masó Rahola, Elías Moro Cuéllar, Francisco Rodríguez Criado e Iván Teruel. El catalán Xavier Blanco Luque, que ha publicado sus microrrelatos en *De antología: la logia del microrrelato*, *Despojos del Rec* y en espacios digitales como *Químicamente impuro*, dirige la bitá-

[33] Han aparecido en *Al otro lado del espejo* (núm. 3), *Revista narrativas* (núm. 16 y 19), *A contrapalabra* (núm. 1, 2, 3 y 7), *La comunidad inconfesable* (núm. 15), *En sentido figurado* (núm. 11), *Revista Digital miNatura* (núm. 105, 106 y 109) y *La Noche de las Letras* (mayo 2011).

cora *Caleidoscopio* (http://xavierblanco.blogspot.com.es/); recientemente sus minúsculas piezas narrativas han sido recogidas en *Todo es mentira. Y sin embargo* (2015), su primer libro de microrrelatos. Jordi Masó Rahola (Granollers, 1967), además de gran pianista y autor de *Els reptes de Vladimir* (2009), *Catàleg de monstres* (2012) y *Les mil i una* (2014), administra desde agosto de 2010 el blog consagrado al microrrelato en catalán *La bonaconfitura* (http://la-bona-confitura.blogspot.com/); también ha publicado sus microrrelatos en algunas revistas, como *Quimera*, 383. Asimismo, los escritores Elías Moro Cuéllar (Madrid, 1959), poeta y autor de relatos y de textos breves (aforismos, greguerías) e Iván Teruel han desplegado gran actividad literaria en sus bitácoras respectivas: *El juego de la taba* (http://eljuegodelataba.blogspot.com.es/) y *La tijera de Lis* (http://latijeradelish.blogspot.com.es/). El escritor y crítico Francisco Rodríguez Criado (Cáceres, 1967), además de tener su blog personal *Ciconia* (http://blogs.elperiodicoextremadura.com/franciscorodriguez/), administra *Narrativa breve* (http://narrativabreve.com/), la bitácora en la que publica microrrelatos propios y ajenos (Juan Pedro Aparicio, Juan José Arreola, René Avilés Fabila, Raúl Brasca, Ginés S. Cutillas, Marco Denevi, Marcial Fernández, Ana María Matute, Francisco Montero Montero, Elías Moro, Rafael Pérez Estrada, Ángel Olgoso, Julia Otxoa, Orlando Romano, Ana María Shua, etc.); dentro de la narrativa breve ha publicado *Sopa de pescado* (2001), *Los Bustamante, una familia del siglo XX* (2001), *Siete minutos* (2003) y *Un elefante en Harrods* (2005); sus microrrelatos han aparecido en antologías, como *El cuarto género narrativo*, *Velas al viento*, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, etc.

En 2011 el escritor valenciano Nicolás Jarque abrió la bitácora *El Rincón de Nicolás Jarque* (http://escribenicolasjarque.blogspot.com.es/), donde ha publicado microrrelatos, que han nacido al albor de algunos concursos literarios (como Cuenta 140, que organiza el Suplemento *El Cultural*) o radiofónicos (como Radio Castellón) y que han sido publicados en *De antología. La logia del microrrelato* y en revistas digitales, como *Valencia Escribe*, que edita Rafa Sastre.

En 2012 comienzan a administrar sus bitácoras los escritores David Moreno Sanz, Juan Darias, Emilia Oliva y Rubén Rojas Yedra. David Moreno Sanz administra *microSeñales de Humo* (http://xn—microsealesde-

humo-lxb.blogspot.com.es/); comenzó a escribir microrrelatos en 2009, publicándolos en el blog *No Comments* (http://nocomentsno.blogspot.com.es/), que abandonó tres años más tarde; en el volumen homónimo *microSeñales de Humo* (2014) reunió los escritos entre 2009 y 2014[34]. Juan Darias (Puerto del Rosario, 1977) administra la bitácora *Sombras en el aire (*http://sombrasenelaire.blogspot.com.es/*), donde ha publicado cuatro miniaturas narrativas «Punto final» (2012), «Adioses» (2013), «Años después» (2014) y «La cena» (2015). También la poetisa y editora de la revista digital En sentido figurado, Emilia Oliva (Malpartida de Plasencia, Cáceres, 1957), cuyos microrrelatos figuran en el volumen Mar de por medio, abrió su bitácora Torsiones (*http://torsiones.blogspot.com.es/*). Y* Rubén Rojas Yedra (Jerez de la Frontera, 1982) administra *Arte con chinchetas* (http://perth111.blogspot.com.es/); ha reunido sus microrrelatos en *La locura de los peces* (2012).

En 2013 abren sus bitácoras Diego Marín Galisteo, Paz Monserrat Revillo y Arantza Portabales. Diego Marín Galisteo (Baena, 1981), autor del volumen de microrrelatos *El vigía* (2015), administra el blog *Aún no está escrito* (https://diegomaringalisteo.wordpress.com/); Paz Monserrat Revillo (Tortosa, 1962), el blog *Crónicas desenfocadas* (http://pazmonserratrevillo.blogspot.com.es/) y Arantza Portabales, *Una nube de historias* (http://unanubedehistorias.blogspot.com.es/), donde reúnen sus microficciones.

Aunque no están recogidas todas las bitácoras sobre el microrrelato, el estudio realizado nos permite elaborar unas breves conclusiones relativas a la proliferación de este género literario en la red a lo largo del siglo XXI. Si bien muchos escritores han alternado la creación en diversos géneros literarios (microrrelato, cuento, novela, poesía) y se han servido indistintamente del soporte impreso y digital, en su mayoría han consolidado su posicionamiento en el panorama literario a través del escenario digital, lo que les ha facilitado su presencia en las antologías contemporáneas más emblemáticas y la publicación en editoriales de prestigio. Asimismo, algunos de ellos han desempeñado papeles relevantes en la edición de revistas digitales como Pedro Herrero, Víctor Lorenzo Cinca, Emilia Oliva, etc.

[34] David Moreno ha publicado sus microrrelatos en antologías y en revistas digitales, como *A Contrapalabra*, *Atticus*, *En Sentido Figurado*, *Narrativas*, *Papirando*, *Más Literatura*, *miNatura*, etc.

Estos escritores, nacidos en su mayoría entre la década de los sesenta y ochenta del siglo XX, se comportan en la blogosfera como «sujetos mutantes» (Tortosa, «Sujetos…» 257), en busca de identidad, de una «teleidentidad que no requiere la presencia física del sujeto sino de la concreción de herramientas informáticas» (Tortosa, «Sujetos…» 262)[35]; expanden su yo de manera «*extimista*» (Escandell, *Escrituras*… 119) en los entornos virtuales interconectados (blogs y revistas digitales), donde se retroalimentan recíprocamente. La estructura rizomática de la red ha potenciado la interrelación entre ellos y ha fomentado los vínculos entre escritores y lectores, desatando un incesante movimiento de blogs, que viene reforzado por la prioridad que alcanzan en el *blogroll* los restantes blogs consagrados al microrrelato y por el hecho de que en la blogosfera aparecen reiteradamente los escritores más destacados en el cultivo del género, que no solo muestran sus creaciones, sino que vierten interesantes críticas literarias. A diferencia de lo que ocurre en la *blogoficción*, donde el autor tiende a diluirse y el personaje protagonista y narrador se convierte en una «proyección avatárica del bloguero/autor al otro lado de la fibra óptica» (Escandell, 2010: 41), el escritor que publica sus miniaturas narrativas literarias en la blogosfera no es ficcional ni adopta *otro yo* digital (Escandell, *Escrituras*… 166-228).

Aunque aún es pronto para abordar una taxonomía del microrrelato en el ciberespacio, observamos que, junto a la proliferación de microrrelatos que, pese a estar publicados en *blogs,* no se nutren de componentes hipertextuales o hipermedia, sin embargo, también encontramos *microrrelatos hipermedia* que, aprovechando el paradigma de la pantalla digital, funden los componentes textuales e hipermedia (enlaces, imágenes, vídeos, audios, etc.); especialmente advertimos la tendencia a incorporar fotografías que, enfatizando el lirismo y la fuerza visual del microrrelato, entablan un interesante diálogo con el componente textual.

Dado que los nuevos formatos y soportes digitales no garantizan por sí la calidad literaria de estas miniaturas narrativas, estas han de sujetarse a los cánones estéticos; por este motivo el escritor, que se entroniza y adquiere visibilidad en el entorno digital, ha de velar por la calidad de su producción literaria. También la crítica, además de analizar el impacto de

35 Un aspecto interesante que puede ser estudiado es el análisis de la teleidentidad de cada escritor a través de los diferentes entornos virtuales.

la tecnología en las transformaciones culturales (Lévy 202), ha de velar por la calidad estética de estas creaciones literarias que surgen en la esfera digital y realizar la criba pertinente para no banalizar la escritura del género y no alimentar «la falsa creencia de que escribir breve es empresa fácil a la altura de cualquiera» (Tomassini 266; Rodríguez Criado, «Cuando leer…»; Rojo, «La tradición…» y «Atrapados…»; Bustamante, *Una aproximación…* 246-252). Conviene no olvidar que la red puede contribuir a una engañosa democratización del talento creativo y a la proliferación, bajo la nomenclatura de microrrelato, de microformas narrativas de dudosa calidad literaria y de discutible relevancia. No es la brevedad el único criterio que precisa un buen microrrelato, sino que al conjunto de estrategias discursivas (intertextualidad, elipsis, ambigüedad, etc.), ha de unir la narratividad y la calidad estética, pues no todos los textos que son considerados microrrelatos custodian el poder de sugerencia y la emoción que encierra la buena literatura ni son capaces de suscitar una relectura. La inmediatez y velocidad que reclama la red no garantiza que este sea el marco ideal para la lectura de un género literario, que precisa un lector reflexivo y activo, implicado en la comprensión textual de un tejido narrativo que está impregnado de intertextualidad y que presenta una estructura referencial elidida. En consecuencia, no es suficiente con permanecer alerta frente a las consecuencias derivadas de la democratización del conocimiento en la red[36], sino también ante el posible empobrecimiento del microrrelato y el reduccionismo de su lectura al consumismo de unos textos carentes de sólidos criterios estéticos.

BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo Mayordomo, Tomás. «Literatura y tecnología dgital: Producción, mediación, interpretación». Coord. F. Garrido. *Actas digitales del III Congreso Online del Observatorio para la Cibersociedad «Cnocimiento Abierto, Sociedad Libre»*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Diputació de Barcelona-Cornellà Nett, dd Media, 2007.

36 Ambos aspectos han sido abordados por Lipovetski (2000), Nicholas Carr (2011) y Vargas Llosa (2012).

ALONSO, Rosana y Manu ESPADA. *De antología. La logia del microrrelato*. Madrid: Talentura, 2013.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.

ARIAS Urrutia, Ángel, Ana CALVO REVILLA, Juan Luis HERNÁNDEZ MIRÓN. «El microrrelato como reclamo. La persuasión retórica de la imagen y la palabra». Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato. Ed. Salvador Montesa. Málaga: AEDILE, 2009. 529-552.

ARIZA, Raúl. *Glóbulos versos*. Madrid: Talentura, 2014.

—. *La suave piel de la anaconda*. Madrid Talentura, 2012

—. *Elefantiasis*. Madrid: Editores Policarbonados, 2010.

BÁEZ RODRÍGUEZ, Antonio. *Griego para perros*. Sabara Editorial, 2012.

BLANCO LUQUE, Xavier. *Todo es mentira. Y sin embargo*. Madrid: Talentura, 2015.

BARRIOS GONZÁLEZ, María José. *Cuentos mínimos*. Málaga: Monosabio, 2009.

BERNERS-LEE, Tim. *Weaving the Web, The Past, Present and Future of the World Wide Web by its Inventors*. London: Texere, 2000.

BONO, Isabel. *Hielo seco*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2015.

—. *Hojas secas mojadas*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2013.

—. *La espuma de las noches*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2006.

Borràs Castanyer, Laura (Ed.). *Textualidades electrónicas*. Barcelona: EDIUOC, 2005.

BOURDIEU, Pirerre. «El campo literario. Prerrequisitos y principios de método». *Criterios*, 25-28 (1990): 20-22 [«Le champ littéraire: préalables critiques et principes de méthode», *Lendemains*, 36 (l984): 5-20].

BRASCA, Raúl. *Dos veces bueno 3,* Buenos Aires: IMFC, 2002.

BRUGUERA, Enric. *Los blogs*. Barcelona: Editorial UOC, 2007.

BUSTAMENTE VALBUENA, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

—. «La brevedad en la red: el microrrelato en la era de la globalización». *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*, 5, vol. I (2013): 44-61.

CALABRESE, Omar. *L'età neobarocca*. Laterza: Bari, 1987. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.

CALVO REVILLA, Ana. «Delimitación genérica del microrrelato». *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 15-36

CARR, Nicholas. *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* Madrid: Taurus, 2011.

CERVERA, Pepe. *29 cadáveres*. Palencia: Menoscuarto, 2013.

—. *Premonición. Málaga:* Paréntesis, 2010.. *Conozco un atajo que te llevará al infierno*. Benalmádena (Málaga): EDA, 2009.

—. *El tacto de un billete falso*. Valencia: Editorial Denes, 2007.

CODINA, Lluís. *El llibre digital. Una exploració sobre la informació electrònica i el futur de l'edició*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació-Generalitat de Catalunya, 1997.

CORTÉS Ricart, Marc. *Nanoblogging. Los usos de las nuevas plataformas de comunicación en la red*. Barcelona: Editorial UOC, 2009.

CUTILLAS, Ginés S. *Un koala en el armario*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2010.

DEAN, Jodi. *Blog Theory. Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge: Polity, 2010.

DELAFOSSE, Émilie. «Internte y el microrrelato español contemporáneo». *Letral*, 11 (2013): 70-81.

DI FRAIA, Guido. «Il fenomeno blog». *Blog-grafie. Identità narrative in rete*. Ilano: Guerini, 2007. 9-47.

DOMENE, Pedro M. *Microrrelato en Andalucía*. Revista *Batarro*, 2009.

ECHEVERRÍA, Javier. *La revolución tecnocientífica*. Barcelona: Destino. 2003.

ESCANDELL, Daniel. «El escritor convertido en actor: el blogonovelista en su teatrillo». *Despalabro. Ensayos de Humanidades*, IV (2010): S39-S43.

—. «Lectoautoría y colectividad en la narratología de la blogoficción». *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. 343-349.

—. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid/Frankfrt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2014a.

—. «El libro en la pantalla: hacia un nuevo ensayo en el siglo XXI con la escritura y edición digital». *Humanidades digitales: una aproximación transdisciplinar*. *Janus*, Anexo 2 (2014b): 73-83.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel y RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. «Scriptorium: espacios reales y virtuales de la creación literaria». *Cuadernos del Matemático*. 51-52 (2014). 175-178.

ESNAOLA MORAZA, Jesús. *Los años de lluvia*. Sevilla: Paréntesis, 2012.

ETTE, Ottmar. «Perspectivas de la nanofilología». *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. 9, 36 (2009): pp. 109-125.

—. «Nanofilología y teoria literaria». *MicroBerlín. De minificciones y microrrela-*

tos. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 51-84.

Even-Zohar, Itamar. «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa». *Avances en Teoría de la Literatura: Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas*. Ed. Darío Villanueva. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994. 357-377.

Fundación Telefónica. *La Sociedad de la Información 2015*. Barcelona: Ariel, 2016.

—. *La Sociedad de la Información 2014*. Barcelona: Ariel, 2015.

—. *La Sociedad de la Información 2013*. Barcelona: Ariel, 2014.

—. *La Sociedad de la Información 2012*. Barcelona: Ariel, 2013.

—. *La Sociedad de la Información 2011*. Barcelona: Ariel, 2012.

Fuertes Guzmán, Federico. *Necesito llamar al Olimpo*. Málaga: EDA, 2009.

—. *Los 400 golpes*. Málaga: EDA, 2008.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Random House Mondadori, 2013.

Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya. *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad. 1936-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.

Hernández, Darío. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2012.

Hernández Mirón, Juan Luis. «Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato». *Analecta Malacitana Electrónica*, 20 (2010): http://www.anmal.uma.es/numero29/Microrrelato.pdf

—. «Microrrelato y modernidad digital. Estrategias comunicativas de un género fronterizo», *Crisis analógica, futuro digital. Actas del IV Congreso de la Cibersociedad* (2009): http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/microrrelato-y-modernidad-digital-estrategias-comunicativas-de-un-genero-fronterizo/808/

Hevern, V. W y Pugliese, A. C. «Identità virtuali che si intrecciano con la storia: i weblog e le pratiche dscorsive del sé». *Identità dialogiche nell'era digitale*. Eds. Maria Beatrice Logorio, Hubert Hermans. Milano: Centro Studi Erickson, 2005. 65-76

Hesse, Carla. «Los libros en el tiempo». *El futuro del libro*. Ed. Geoffrey Nunberg. Barcelona: Paidós, 1996: 25-40.

Iwasaki, Fernando. *Macondo boca arriba*. México: UNAM, 2006.

Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

Lévy, Paul. *Cibercultura*. Barcelona: Anthropos, 2007.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Enmsayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Lorenzo Cinca, Víctor. *Cambio de rasante*. Enkuadres, 2015.

Lucía Megías, José Manuel. *Elogio del libro digital*. Madrid: Fórcola, 2012.

Mainer, José-Carlos. *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Palencia: Menoscuarto, 2012.

Marín Galisteo, Diego. *El vigía*. Sevilla: La isla de Siltolá, 2015.

Martín, Rebeca y Fernando Valls (eds.). *El microrrelato español: el futuro de un género. Quimera. Revista de Literatura*. 222 (2002).

Masó Rahola, Jordi. *Els reptes de Vladimir*. Barcelona: Bubok, 2009.

—. *Catàleg de monstres. Barcelona:* Alpina, 2012.

—. *Les mil i una*. ARC, 2014.

Moreno, Lara. *Cuatro veces fuego*. Zaragoza: Tropo Editores, 2008.

—. *Casi todas las Tijeras*. Cádiz: Quórum, 2004.

—. *Los Vicios Solitarios*. Sevilla: Asociación Cultural Igriega, 2003.

Moreno, David. *microSeñales de Humo*. Barcelona: Bubok, 2014.

Muñoz, Miguel Ángel. *Quédate donde estás* Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

—. *El síndrome Chéjov*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

Navarro Romero, María Rosa. «Literatura breve en la red: El microrrelato como género trasmediático». *Tonos digital. Revista de Estudios Filológicos*, 27 (2014): http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1148

Navascués, Javier de. *Wikipedia (y otros monstruos)*, Sevilla: Los Papeles del Sitio, 2012.

Neuman, Andrés (ed.): *Pequeñas Resistencias 5. Antología del nuevo cuento español 2001-2010*. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.

O'Flynn, S.«Epilogue». *A Theory of Adaptation*. Ed. L. Hutcheon. Nueva York: Routledge, 2013.

Orihuela, José Luis. *La revolución de los blogs*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2006.

Oset, Sergi S. *El último vuelo del Microraptor*. Granada: Nazarí, 2015.

—. *Paràsits mentals*. Barcelona: Bubok, 2012.

Oviedo, Álex. *El sueño de los hipopótamos*. Bilbao: Libros de Pizarra, 2011.

Pedraza, Alfonso. *Minificcionistas de* El cuento. *Revista de imaginación*. México: Ficticia, 2014.

Pellicer, Gemma. *La danza de las horas*. Zaragoza: Eclipsados, 2012.

—. *y Fernando Valls (eds). Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

Pollastri, Laura. «El canon hereje: la minificción hispanomaericana». *Actas del 2.º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2004: áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana*. Coord. Mónica Scarano. Mar del Plata: Universidad Nacional Mar del Plata-Centro de Letras Hispanoamericanas, 2006: http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre_obra_raf/canon_hereje_minificcion_hispanoamericana_laura_pollastri.html

Puche, Javier. *Seísmos*. Barcelona: Thule, 2011

Pujante, Basilio. «El canon en el microrrelato del siglo XXI». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 95-107.

—. *El microrrelato hispánico contemporáneo (1988-2008). Teoría y análisis*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2013.

Pulido Tirado, Genara. «La crítica literaria española frente a los nuevos medios y el cambio». *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 1, 2 (2012): 29-38: http://revistacaracteres.net/revista/vol1n2noviembre2012/la-critica-literaria-espanola-frente-a-los-nuevos-medios-y-el-cambio/

Remiro Fondevilla, Sonia. *El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012.

Roas, David y José Donayre (eds.). *201*. Lima: Ediciones Altazor, 2013.

Rodríguez, Joaquín. *Edición 2.0. Sócrates en el ciberespacio*. Barcelona; Melusina, 2008.

Rodríguez Criado, Francisco. «Cuando leer microrrelatos es lo más parecido a no leer». *El periódico Extremadura,* 2009: *http://blogs.elperiodicoextremadura.com/franciscorodriguez/2009/01/18/cuando-leer-microrrelatos-es-lo-mas-parecido-a-no-leer/*

—. *Un elefante en Harrods*. Mérida: De la Luna Libros, 2005.

—. *Siete minutos*. Mallorca: La Bolsa de Pipas, 2003; versión digital Amazon, 2012.

—. *Sopa de pescado*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001.

—. *Los Bustamante, una familia del siglo XX*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001.

Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. *El relato digital. Hacia un nuevo arte narrativo*. Bogotá: Libros de Arena, 2006.

Rojas Yedra, Rubén. *La locura de los peces*. Cádiz: Alumbre, 2012.

Rojo, Violeta. «La tradición de lo novísimo. Libros de sentido común libros de almohada, cajones de sastre y blogs de minificción». *Minificción: tradición*

de lo novísimo. Eds. Brasca, Senegal, Noguerol, Zavala, Rojo. Quindío: *Cuadernos Negros*, 2010a. 48-53.

—. «Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima». *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Ed. Henry González Martínez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010b. 164-175.

Sanabria, Lola. *Partículas en suspensión*. Madrid: Talentura, 2013.

Sánchez Quiles, Raúl. *Hiperbreves S. A*. Tenerife: Baile del Sol, 2010.

Serrano Cueto, Antonio. *Después de Troya. Microrrelatos de tradición clásica*. Palencia: Menoscuarto, 2015.

—. *Papeles secundarios*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2011.

—. *Fuera pijamas*. Barcelona: DeBarris, 2010.

Tedeschi, Stefano. «El Blog: ¿Una nueva frontera para el ensayo?». *Revista Iberoamericana*, LXXVIII, 240 (2012): 657-679.

Todorov, Tzvetan. «El origen de los géneros». *Teoría de los géneros literarios*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988. 31-48.

Tomassini, Graciela S. «Los *litblogs* de microficción: un universo rizomático en la red». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 265-280.

Tortosa, Virgilio. «¿Hacia un canon de la literatura electrónica?». *1616: Anuario de Comparada*, 5 (2015): 25-44.

—. «Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura». *Literaturas del texto al hipermedia*. Eds. D. Romero y A. Sanz Cabrerizo. Madrid: Anthropos, 2008, pp. 257-272.

Valls, Fernando. «El microrrelato como género literario». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 21-49.

—. *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto, 2012.

—. «Mi biblioteca de microrrelatos». *Blog La nave de los locos* (2011): http://nalocos.blogspot.com.es/2011/03/mi-biblioteca-de-libros-de.html

—. «Microrrelatos: entre la red yel libro». *Velas al viento. Los microrrelatos de* La nave de los locos. Granada: Cuadernos del Vigía, 2010. 13-24.

—. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto, 2008a.

—. «Últimas noticias sobre el microrrelato español», *Ínsula*. 741 (2008b): 2-3.

—. «El cuento español de hoy». *Ínsula*. 572-573 (1994).

Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.

VEGA, M.ª José. *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum, 2003.

VOUILLAMOZ, Núria. *Literatura e hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.

VV. AA. *Mar de por medio*. Barcelona: bubok, 2009.

VV. AA. *Ellos y Ellas. Relaciones de amor, lujuria y odio entre directores y estrellas*. Madrid: Calamar Ediciones, 2010.

VV. AA. *Perversiones. Breve Catálogo de Parafilias Ilustradas*. Granada: Traspiés, 2010.

VV. AA. *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Madrid. Salto de Página, 2009.

VV.AA. *Ficción Sur. Antología de relatistas andaluces*. Granada: Traspiés, 2008.

ZAVALA, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

—. «Fragmentos, fractales y géneros: género y lectura en las serie de la narrativa breve». *Revista de Literatura*, 61, 131 (2004): 5-22.

—. *La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy. Quimera*. 211-212 (2002).

ZIEGFELD, Richard. «Interactive fiction: A new literary genre». *New Literary History* 20 (1989): 341-371.

FORMAS Y DEFORMACIONES: EL NANORRELATO VÍA INTERNET

Vicente Luis Mora
Universidad de Málaga

Hace un par de años una frase mía sobre literatura hecha en redes sociales alcanzó cierta repercusión. La frase era esta: «De este modo, y como consecuencia, la creación literaria en las redes sociales podría ser considerada literatura, aunque solo sea porque los problemas de validez y legitimación que genera son los mismos que los de la literatura tradicional» (Mora 2012). Jocosamente, tanto la frase como el artículo donde se incluía, publicado en el *Anuario* del Instituto Cervantes de 2012, pasó en 2013 a correr la misma suerte que otros textos digitales, esto es, la dispersión textual y la apropiación de autoría. Un periodista del diario mexicano *La razón*, leyendo mi artículo y liándose un poco con los nombres, pensó que mi texto era demasiado interesante para que lo hubiera hecho un español, y prefirió adjudicárselo a Heriberto Yépez, un escritor mexicano que yo citaba en mi artículo y que también es especialista en estas cuestiones de hibridación literaria entre lo analógico y lo digital (EEG 2013). De este divertido modo, mi texto sobre la legitimación alcanzaba mayor legitimación, gracias a su atribución errónea a una figura muy conocida más allá del charco. Y el de la legitimación, como vamos a ver, no es un problema baladí en el tema que tenemos entre manos: la consideración —o no— de algunas prácticas tuiteras como literatura, especialmente como microrrelatos.

QUÉ ES EL ARTE LITERARIO A PRINCIPIOS DEL XXI

> ¡Y eso, señores míos, es precisamente lo contrario del arte!
>
> G. von Rezzori, *La muerte de mi hermano Abel*

Nuestra difusa contemporaneidad admite dos movimientos especulares, simétricamente inversos. El primer movimiento nos inclina a convertir cualquier cosa en objeto estético, sobre todo los objetos destinados al consumo masivo. El segundo movimiento, según la descripción de Arthur Danto en *Después del fin del arte*, nos emplaza frente a un movimiento de fuga en el arte contemporáneo que lo conduce hacia unas prácticas que ya no admiten, según los parámetros convencionales de la historiografía artística, tal definición de *arte*. En otro libro, *Qué es el arte*, explica Danto cómo el salón francés de los *rechazados* proponía una estética que era absolutamente inasumible desde los parámetros de la estética de Leon Battista Alberti; del mismo modo la aparición de Duchamp primero y Warhol después nos sitúan ante un escenario, post-artístico según Manuel Ruiz Zamora (*Escritos sobre Post-Arte*. *Para una fenomenología de la muerte del Arte en la cultura*, 2014), poseedor de una escala de valores que sería distinta, a su vez, de la planteada por los impresionistas.

En consecuencia, encontramos por un lado lo que se ha denominado capitalismo estético; por el otro, un arte configurado como *post-arte*, un arte zombi si me permiten la broma, que seguiría teniendo un cuerpo reconocible como humano, pero cuyo interior ya no está *animado*, carece de ánima, de alma. Sostienen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su débil o quizá superficial ensayo *La estetización del mundo*: «En el capitalismo de nuevo cuño, el arte, los artistas y el mundo ideal que encarnan (creatividad, movilidad, autenticidad, motivación, compromiso, autodeterminación) se han convertido en modelo de conducta para el mundo empresarial en lo relativo a la eficacia y a la innovación. Hoy hay directivos de empresas que se proclaman 'artistas' y se multiplican los libros que subrayan los paralelismos o las similitudes entre el artista y el empresario: asunción de riesgos, exigencia de creatividad constante, contexto cada vez más competitivo» (52). No abundaremos demasiado a este respecto, pues es cuestión sabida y ya teníamos mejores descripciones que las propuestas por estos dos teóricos franceses (véase el capítulo «Esteticismo» dentro de *La experiencia estética moderna* de José Luis Molinuevo, de 1998). Sí, en cambio, nos interesa mucho más el otro movimiento del péndulo, muy bien descrito por Manuel Ruiz Zamora cuando dice que

> podría definirse el post-arte como toda aquella manifestación de la creatividad humana que alcance cierta significatividad paradigmática en virtud de un alto grado de excelencia. Ello implicaría, por un lado, que habríamos llegado al final del arte entendido como actividad superior del espíritu, pero que volveríamos, por otro, a reconciliarnos con las artes, en el sentido de una cierta forma de saber que se plasma en realizaciones de un alto grado de creatividad fáctica y que comprenden, no sólo un cierto tipo de productos, sino que se despliegan, tal y como vaticinara Santayana [...] por todas y cada una de las parcelas de la vida del ser humano (33).

La cita de Santayana nos recuerda aquella frase de Felisberto Hernández: «Aunque Petrona no había cultivado su sentimiento estético en el arte, en cambio tenía desarrollado el sentimiento estético de la vida, en ciertos aspectos del comportamiento humano. (Claro que ella no le hubiera llamado sentido estético. Tal vez nunca haya pronunciado la palabra ‹estético›)» (27). También Deleuze habló sobre el difícil punto de encuentro entre los objetos estéticos que hallamos por doquier y la estética (461).

El problema que surge de inmediato es fácil de adivinar: dónde está, dónde se encuentra la línea divisoria entre un mundo que se *estetiza* y un arte que se mundializa; cómo encontrar argumentos razonables para corregir a quienes sostienen que la gastronomía o el diseño son artes, pero también para detener algunos excesos complacientes lanzados provocativamente desde el mundo del arte, como aquel Joseph Beuys que decía que todos somos artistas, aplanando toda distinción conceptual, imponiendo una presunta democratización en algo, el talento, ajeno por completo a criterios democráticos y, para resumir, mezclando churras con merinas en una esfera (la de la distinción entre lo que es arte y no arte) en la que no hay *nadie* que se considere incapacitado para emitir una opinión, pues todos tenemos muy claro lo que es arte y, desde luego, lo que no lo es. Algo muy distinto sucede, eso sí, cuando queremos explicar sobre qué bases teóricas fundamentamos *qué sea* o *qué no sea* el arte, momento en que incluso las teorías más conspicuas al respecto (las de Dickie o el citado Danto, por ejemplo), incurren en aporías y puntos flacos, como bien se encarga de demostrar el ensayo de Ruiz Zamora (157ss).

Escritos sobre Post-Arte puede ser una buena introducción para reflexionar sobre todas estas cuestiones, con independencia de la opinión

que se tenga sobre las ideas puntuales de su autor; su mérito estriba en que no desea tanto *tener razón* como en sacar a la luz las débiles bases y los discutibles fundamentos de todo cuanto suele considerarse *tener razón* hoy en términos artísticos. Del mismo modo que la visión del arte de Danto sufrió un *shock* tras visitar una exposición de Warhol, Ruiz Zamora se queda horrorizado en el Museo Dalí de Figueras, y de ese encuentro traumático surge la reflexión —o la necesidad de reflexión— que le mueve a escribir el libro. Y es necesario enfatizar la valía del autor al ser capaz de poner en cuestión sus propios esquemas conceptuales, en aras de un mejor análisis; no todos los ensayistas, críticos y pensadores actuales son capaces de salirse de sus ideas asentadas, para averiguar si éstas hacen o no debidamente su trabajo. Pero Ruiz Zamora, tras llegar a la conclusión de que «desde un punto de vista puramente estético, gran parte de la obra de Dalí no se caracteriza precisamente por su gran valor ni por su desbordante originalidad» (40), acto seguido añade: «sin embargo, tal vez esta consideración, realizada desde parámetros estéticos tradicionales, contenga tanto un error de perspectiva con respecto a la obra, como un monumental equívoco en relación al sentido que la figura de Dalí representa en la historia del arte» (*ibídem*). Tras esta honesta vuelta de tuerca, el punto de partida será por completo diferente: «dicho de forma más rotunda y paradójica: el valor de Dalí como Artista consiste precisamente en haber dejado de serlo» (41), aserto en el que la palabra más importante es *valor*. Pues ese es el punto más difícil, y por lo tanto más meritorio, del ensayo de Ruiz Zamora: aclarar que por el mero hecho de que un trabajo creativo haya dejado de ser artístico, no significa que deje de ser *valioso*. De ahí que, volviendo a las ideas de Danto, con quien Ruiz Zamora dialoga de continuo, estas manifestaciones ya no sean de «arte post-histórico», sino de post-arte, es decir, no de un arte que sucede a *destiempo*, sino un tiempo lleno de algo que *ya* no es arte, aunque tenga un aire de familia con aquél *al suceder en el mismo lugar*, con los mismos *habitus* y en el mismo campo artístico. Por ese motivo, Duchamp está todavía en la historia del arte, aunque disolviendo los cimientos de la misma: «la profecía hegeliana se habría cumplido» (49), pues a partir de ahí el Arte sería una forma de *pasado*, que es justo lo que quería decir Hegel con su famosa frase sobre el fin del arte.

Hay, a juicio de Ruiz Zamora, dos posibilidades de *post-arte*: la lúdico-

cínica (denostada por él y cuyos mayores representantes serían Damien Hirst o Jeff Koons) y la «'creatividad estética' que, habiendo comprendido el agotamiento de las inercias metafísicas del Arte [...]proponen una serie de prácticas que aspiran a reinsertarse en las corrientes de las actividades comunes que componen la vida cotidiana de las sociedades actuales, y que comprenderían aplicaciones que van desde la publicidad o el diseño, hasta el *net.art*, en sus dimensiones más humildes, sin olvidar, por supuesto, el grafiti no seducido por los oropeles de la inmortalidad» (189). Partiendo de esta demoledora *liquidación de restos de serie*, que diría Vázquez-Montalbán, que casi nos une —en un terrible *midgarthorm* conceptual— con el capitalismo estético de Lipovetsky y Serroy, la pregunta es obvia: entonces, si eso es así, ¿qué *resta* en nuestro tiempo de *aquello antes conocido como arte*? Pues, a juicio del autor, poca cosa. Apenas un pequeño «limbo» de «realizaciones que continúan alimentando ingenuamente la creencia en una evolución específicamente lineal de escuelas y estilos en el mundo del arte» (136), que el autor no especifica, pero bajo cuya definición imaginamos ese pequeño espacio del arte contemporáneo donde existe aún *consenso de grandeza*: Kiefer, Bourgeois, etc. Lo que sí queda clara y contundentemente denunciado en el ensayo es el segmento lúdico-cínico del post-arte: prácticas como la Tere Recarens, quien «se lanzó en paracaídas con una escoba para intentar barrer las nubes y que pudiera verse un poco el sol en la ciudad de Berlín» (70), son definidas como «ocurrencias» (ibídem) y es cierto que lo son. La cuestión es que Ruiz Zamora incluye dentro de esta categoría casi todas las prácticas post-conceptualistas, y ahí tengo mis dudas, porque quizás habría que examinarlas caso por caso, para evitar olvidos innecesarios. Incluso artistas como Ai Weiwei cuentan en su trayectoria con obras que podrían pertenecer al arte y otras a la ocurrencia post-artística. En cualquier caso, el autor explica a la perfección en la parte central de su ensayo el «callejón sin salida» (100) en el que se ha situado el arte contemporáneo, y como parte de sus problemas surgen paradójicamente de uno de sus presupuestos fundacionales, cual sería el de la voluntad de mantener un carácter oracular en un mundo que ya no requiere de voces explicativas. Disentimos, sin embargo, cuando el autor se muestra reacio a que el arte ocupe un lugar crítico dentro de la sociedad, «el cual precisaría de un vehículo (el diálogo platónico, por ejemplo, con el tratado filosófico)

de argumentación contra argumentación de razones» (102); creemos que el arte puede hablar de lo que quiera y que si la filosofía puede ser cívica (como cree Ruiz Zamora, en la órbita de José Luis Molinuevo), no se entiende bien por qué el arte no puede serlo, por qué no puede tomar una postura ciudadana crítica con el poder o los poderes, como hace el arte «institucional» de un Haacke, por ejemplo. Incluso siguiendo a rajatabla el sistema de pensamiento de Ruiz Zamora, lo único que necesitarían estas prácticas para ser arte, político o no, es «alcanzar un determinado grado de excelencia» (100), siendo indiferente el objeto o tema que aborde en cada supuesto.

¿ES *TODO* LITERATURA?

En literatura nos encontramos con los mismos problemas. Antoine Compagnon, después de comparar varias de las propuestas dirigidas a explicar qué sea el arte, como las de Gerard Genette o Nelson Goodman, se muestra partidario de moderar el relativismo, terminando con esta interesante frase: «el valor literario no puede tener un fundamento teórico: éste es un límite de la teoría, no de la literatura» (304). Es decir, las limitaciones las tenemos como teóricos, no como escritores, y como escritores no necesitamos hacer definiciones, basta con que hagamos literatura. Llevando este razonamiento a sus últimas consecuencias, vendría a decir: del mismo modo que la aparición del *Quijote* acaba con la cuestión de si es posible la novela, está en manos de los escritores *en* redes sociales generar aquellas obras que hagan anacrónica o baladí la pregunta de si es literatura lo que hacen.

Incluso en el caso de que rebajemos al mínimo el espectro de lo que consideramos como literario, y cayendo en un absoluto posmodernismo relativista —lo que no es de mi agrado, pero aceptémoslo de momento como hipótesis—, habrá que poner algún tipo de distinción o límite. Si el reportaje y la crónica son literatura, si el artículo de opinión es literatura, si contar sucesos personales que uno ha sufrido sin ningún valor literario es literatura, si la más barata de las autoficciones es literatura, podremos al menos *para aclararnos* sostener que Coetzee o Pynchon son *más literarios* que todos esos productos «literarios». Sobre esto hemos escrito en nuestra inminente antología *La cuarta persona del plural. Antología de poesía es-*

pañola (1980-2105), así que no me extiendo mucho, pero dejemos constar que esta intuición, hija del sentido común, late en cualquier perspectiva de juicio. Por ejemplo, en un libro sobre cine, escribe el novelista Juan Francisco Ferré:

> [...] el cine es un arte que anuló desde sus comienzos la diferencia entre alta y baja cultura, enredando las jerarquías y complicando las valoraciones culturales, lo que le añadiría, en mi opinión, un factor aún mayor de contemporaneidad. Hecho que, curiosamente, confunde a ese sector del consumo cultural para seguir viviendo saber que está en todo momento en lo más alto de la escala de la sensibilidad y el gusto (el cine, como es obvio, no sólo no garantiza esa dudosa posición de privilegio, sino que logra confundir todas las categorías académicas). Sirva, por tanto, este homenaje a Antonioni como recordatorio de la importancia artística del cine en una época donde, como nunca antes, se valora a las películas y a los cineastas, con independencia de su género, sobre todo por su facilidad de consumo y su rentabilidad en taquilla, lo que redunda en la mediocridad fílmica dominante fuera de circuitos minoritarios y la creciente esterilidad creativa de estos (31-32).

Es decir, que baja y alta cultura se confunden, pero hay un *alto cine y un bajo cine*. Hay cine de calidad y subproductos. Pues en literatura igual. Todo es literatura, pero entonces habrá que discriminar los productos valiosos de la mayoría inane e intercambiable.

O quizá el problema estriba en que *no todo es literatura*; así lo plantea Cristina Rivera Garza en un texto seminal para entender las cuestiones que plantea la aparición de lo que he denominado las *escrituras a la intemperie*, un tipo de escritura que ronda lo literario y, a veces, se confunde con él, pero donde esa categoría —la de «lo literario»- ya no es lo fundamental. Dice Rivera Garza:

> Estamos frente al surgimiento de autorías plurales que, lejos de proponer una fusión estable, una especie de bicéfalo monstruo al que le corresponde la unidad, mantiene y muestra la tensión que marca la relación entre lo literario y lo escritural propiamente dicho. La teórica argentina Josefina Ludmer ha recalcado ya que una de las características de la producción textual más reciente en América Latina no respeta la división estricta entre lo literario y lo no literario que distinguió tanto el quehacer de los escritores durante gran parte del siglo (23).

Esta órbita dibujada por Rivera Garza vía Ludmer nos abre una puerta de aplicación de eso que Ruiz Zamora llama la «creatividad estética» a la literatura: un conjunto de prácticas que no llega a ser arte, que no llega a ser literatura, pero que puede satisfacer otras necesidades de tipo estético, tanto a sus practicantes como a sus lectores.

LITERATURA HIPERBREVE

> ¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una pájina!
>
> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Asistimos a numerosos fenómenos de miniaturización social, paralela a la tecnológica. No sólo los móviles, los coches o los aparatos son cada vez más pequeños. En economía, hemos visto el nacimiento y desarrollo de los microcréditos, en filosofía hemos visto multiplicarse una nueva forma de exposición de pensamiento, el microensayo, y Valls (2015) y Bolte (2015) han apuntado otras formas microculturales en boga. Pero el fenómeno cultural más amplio y extenso es, desde luego, el de los microcuentos, o literatura hiperbreve, que parece haber enterrado aquella definición de Vladimir Propp por la cual hay sólo un cuento y todos los relatos de la historia son variaciones de esa especie de arquetipo. Pese a la voluntad general de no leer, Luis Landero decía en *Entre líneas* que con los libros breves no hay escapatoria: «quien adquiere un libro breve contrae de rebote el engorro de tener que leerlo» (131). En estas condiciones, y como ya advertíamos en *Pangea* (2006), el microrrelato, a pesar de su larga historia como género, vive hoy una pujanza que Irene Andres-Suárez expresaba en estos términos: «En un mundo cada vez más acelerado y trepidante, el arte tiende a refugiarse en las formas rápidas, concisas, capaces de transmitir de forma inmediata aquello que el artista desea comunicar; por eso el minicuento es el género que mejor se corresponde con el estado de conciencia del hombre de hoy» («Tendencias del» 671); en sentido similar se había manifestado Epple (12). El cambio de siglo fue un momento especialmente propicio para advertir esa «aceleración» histórica, y quizá por ello no fuera casualidad que entre 2001 y 2002 asistiéramos a la publicación en España de tres recopilaciones de microficción: *Lavapiés* (Opera Prima), *Galería*

de hiperbreves (Tusquets) y *Por favor, sea breve* (Páginas de Espuma), aunque ya eran por entonces muy abundantes los prosistas que los incluían en sus libros de relatos, como el citado Luis Landero, Hipólito G. Navarro, Quim Monzó, F.M., Juan Manuel Villalba, Manuel Moya o Sergi Pàmies. Algunos libros coetáneos a esas antologías también incluían muestras de microrrelatos: *El último minuto* (2001), de Andrés Neuman, o *El amigo de Kafka* (2001), de Manuel Moyano.

Ya en nuestros días, el microcuento luce otro auge extraordinario, siendo practicado por notables escritores y también por escritores amateur, aunque —quizá por su éxito y difusión—, también está encontrando resistencias y detractores, alguno de ellos notable también. Por ejemplo, Andrés Ibáñez, uno de los mejores novelistas en castellano, publicó un duro artículo donde afirmaba que

> los microrrelatos son a la literatura lo que un sobrecito de *kétchup* a la alimentación humana. En otras palabras, que los microrrelatos no son en realidad literatura porque no son, en realidad, nada. No son un género literario. No son un relato muy breve. No son 'el resultado de una enorme depuración expresiva'. En el 99'99 por ciento de los casos no son más que chorradas. Y chorradas llenas de clichés, además. Microrrelato: la mínima extensión que puede alcanzar una obra literaria de calidad pésima (20).

Aunque Ibáñez hace luego algunas excepciones, pocas y a regañadientes, no debemos olvidar que también hay este tipo de opiniones sobre el microrrelato (en contra de esta forma de ver las cosas está Chimal, «La escritura invisible»). Aprovechamos la mención de Ibáñez para entrar en la cuestión de si el microrrelato es un género, a la vista de que, según su opinión, no lo es.

GÉNERO Y DEFINICIÓN

La profesora Violeta Rojo ha recogido varios planteamientos sobre si el microrrelato es un género o no:

> Para Taha es «intergénero» no por su vinculación con otros géneros, sino porque comparte características con éstos. Guillermo Siles lo llama un género híbrido por sus relaciones con el poema en prosa, el ensayo breve y la crónica,

> pero especifica que la minificción se desplaza e interactúa con otros géneros, en un proceso de relectura y apropiación de formas genéricas antiguas y modernas. Siles reconoce que todos los géneros son híbridos, pero que en la minificción la hibridez es explícita (383).

Para varios autores, el microrrelato es un auténtico «género» literario. Por ejemplo, Ginés Cutillas sostiene: «¿Estamos afirmando entonces que el microrrelato es un género nuevo? Sin duda. Por la más sencilla de las razones: los autores no nos enfrentamos igual a un texto que nace con la idea de ser un microrrelato que con aquel que pide ser un relato. El primero busca resaltar el clímax, el segundo desarrollar el conflicto» (14). Paulo Gatica Cote ha comentado, analizando precisamente el espacio de Twitter como cancha literaria, que en este tema todo depende de la «conciencia genérica» («Cuando Twitter», 157) que tenga cada analista. El comienzo del microcuento como género es necesariamente difuso; no hay relatista que no lo haya tentado, y en un sentido amplio, cualquier fábula de corta extensión, independientemente de su entidad, podría hallarse dentro de esta rúbrica. Pero en un sentido estricto, quizá podría encontrar su origen en lo que se llamó en los medios críticos norteamericanos del siglo pasado la «ficción súbita», relatos muy breves que solían tener hueco entre las páginas de los periódicos. También hay, junto a la corriente dicha, práctica continua de la minificción en los llamados prosistas hispanoamericanos del *boom*, como Bioy, Arreola, Torri, el Borges de *El hacedor*, Reyes o Cortázar. El primer trabajo filológico que acoge el género «microrrelato» se remonta a 1986; su primera obra maestra dentro de un libro sería, sin duda, el famoso relato del dinosaurio contenido en las falsas *Obras completas* de Augusto Monterroso, cuya larguísima sombra planea sobre alguno o muchos de los autores posteriores. En nuestro país, sería el más conocido de los *Crímenes ejemplares* de Max Aub; ése en el cual el asesino confiesa tan sólo: «Le maté porque era de Vinaroz» (17).

Aunque el microcuento *como práctica* se remonta al modernismo, según varios autores, *como género* el microcuento nace a mediados del siglo XX y no por casualidad; su esencia está en la médula cultural del posmodernismo. Participa de varios de sus caracteres: renuncia al gran relato, fragmentariedad, fácil digestión e ironía; Julia Otxoa apunta otras: «forma abierta, lúdica y mestiza» («Sobre la microficción»). Es obvio que por

complejo que sea un microcuento, y algunos lo son y mucho, abandonan la historia justo después de comenzarla; es imposible hablar en ellos de trama, duración o personaje. Clara Obligado resume con acierto algunas de sus características: «es en los intersticios de la prosa donde fraguan su sentido; sólo en la relectura se encuentra el eco de su verdadera voz. Son vértigo, seducción, vislumbre; el lector debe rematar su efecto, entrar en un proceso delicado de lectura desentrañadora y reiterada. Y resumirlos es sumarles palabras» (citada en Frías Conde 79). Para la profesora venezolana Violeta Rojo, gozan de «brevedad extrema, economía de lenguaje, juegos de palabras, representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector, y carácter proteico» (citada en Zavala 98-99). Como vemos, y así se ha señalado hasta el hartazgo, participan de algunas —pero no todas— de las características del poema en prosa breve, o del aofrismo o el haiku japonés, pero difieren o debieran diferir en sus fines: no tienen un propósito expresivo, sino narrativo; y no suponen percepción del instante, como las perlas líricas orientales, sino cierto transcurso.

Se han intentado muchas definiciones del microcuento, me gustaría recoger la de Irene Andres-Suárez en su antología de Cátedra:

> Texto literario en prosa, articulado en torno a dos principios básicos: hiperbrevedad y narratividad, factor este último que permite distinguirlo de otras modalidades prosísticas desprovistas de sustancia narrativa [...] además de ser breve y de estar escrito en prosa, tiene que contarnos una historia, porque no hay microrrelato sin un sujeto actor y sin una acción sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y tiempo, aunque sean mínimos (*Antología,* 22).

No estoy de acuerdo del todo con algunos requisitos, como el de contarnos una historia, o la acción conflictual, porque hay numerosas novelas y relatos que, en realidad, no cuentan anécdota narrativa ni se aprecia conflicto alguno en ellos —por no hablar de que sería muy complicado llegar a un consenso sobre qué es «conflicto» en narrativa; me temo que lo que Gopegui o Isaac Rosa entienden por *conflictual* no es lo mismo que entienden autores esteticistas como Juan Manuel de Prada. Por no hablar de que sería muy difícil saber cuál es la «anécdota narrativa» en obras de grandes escritores como Samuel Beckett, Gertrude Stein o Eloy Tizón. Si no siempre son necesarios esos requisitos para lo más, para los géneros narrativos

mayores, quizá tampoco haya por qué pedírselos, en consecuencia, a los menores. El resto de la definición de Andres-Suárez sí me parece perfectamente operativa y a ella nos atendremos en adelante.

Dentro del género hiperbreve hay una subespecie, como señalara Dolores Koch en «Algunas ideas sobre la minificción», la de los microcuentos integrados, que nos resultará muy útil para hablar del *nanorrelato* en redes sociales: los microcuentos integrados, según Koch, «comparten personajes y temas para formar un ciclo o serie. Este estilo es más novedoso, y lo hemos observado en minificciones de Cortázar y Borges. Algunas novelas modernas se componen de breves relatos interrelacionados, sin la acostumbrada continuidad» («Algunas ideas»). La tesis es agraciada, aunque habría que deslindar la referencia a la novela, pues en algunos casos podríamos estar ante novelas fragmentarias (cf. V. L. Mora, «Fragmentarismo»), otro subgénero al que pertenecerían obras como *Las guerras civiles*, de José María Parreño, *Fragmenta*, de Javier Pastor, o *Discothèque*, de Félix Romeo. Pero sí se pueden rastrear otras manifestaciones de microcuentos integrados: es la estructura de las *Fábulas* de Monterroso, las *Formas breves* de Piglia, los *Ciclos* de F.M., *La gran novela sobre Barcelona* de Pàmies, *Casa abierta* de El Ursa, *La tercera guerra mundial* de Ismael Grasa o el *Hammerklavier* de Yasmina Reza. Gabriela Mora decía que «llamamos integrada a la colección de cuentos que presentan paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo 'miscelánea' en que dicha relación no existe» (115). Irene Andres-Suárez, que en 1995 hablaba de «novelas, que no son tales sino familias madrepóricas de cuentos» (17), en 2001 proponía algunos ejemplos de libros de microcuentos integrados, como «*El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo (1992) y [...] *Con un dedo en los labios* de José Jiménez Lozano (1996), en los cuales el motivo que enlaza los diferentes minicuentos son las mujeres» («Tendencias» 660), y luego citaba otro libro de F.M., los *Cuentos de X, Y y Z* (1997). Retomaremos más adelante esta teoría de los cuentos integrados, porque algunas de sus características me parecen reproducibles en la microficción o nanoficción de Twitter y otras redes sociales.

EXTENSIÓN

Comenzamos a toparnos con una de las grandes dificultades al hablar del microrrelato. ¿Cuáles son sus límites? En principio, parecería que el primero es su tamaño, que por lo común se cuenta por líneas, y no por páginas. *Quince líneas* (Tusquets) era el título de una de las primeras colecciones de este género en nuestro país, compilada por el Círculo Cultural Faroni (no se sabe dónde empieza ni dónde acaba la relación de este extraño club con Landero), límite de espacio mantenido en su *Galería de hiperbreves*. En los cada vez más frecuentes concursos de microcuentos, convocados sobre todo en Internet, el espacio máximo suele estar en torno a las treinta líneas, extensión que suele tener la inmensa mayoría de ellos, y Lauro Zavala que el cuento ultracorto sería aquel que no rebasara las 200 palabras. Para Violeta Rojo («La minificción»), debería ser inferior a una página. Cutillas recoge en su ensayo numerosas tesis sobre la extensión, incompatibles entre sí, y termina respondiendo que la extensión del microrrelato debe ser «la necesaria, eso sí, siempre que mantengamos la atención del lector mediante la tensión narrativa, y logremos que lo conciba como una unidad indivisible de lectura» (36).

EL IMPACTO DE INTERNET

> *Las civilizaciones que se refinan llegan a formas poéticas muy breves.*
>
> PAUL VALÉRY

Como decíamos más arriba, Internet tiene en la actualidad un importante papel en la difusión del microcuento, y lo ha tenido desde su nacimiento, mucho antes de la llegada de las redes sociales, como afirmase Alberto Chimal:

> Tampoco es que el paso de la minificción al mundo digital haya dependido de las redes sociales: por el contrario, se dio casi de inmediato, cuando las páginas web aún debían codificarse a mano y sin esperar la aparición de la tecnología de los blogs y o los primeros proyectos en línea de los grandes consorcios editoriales. Por ejemplo, uno de los primeros sitios literarios importantes de la red

en español fue Ficticia (www.ficticia.com), fundado en 1999 por el narrador y periodista Marcial Fernández y todavía en línea, en cuyos foros se organizaron muy pronto talleres y concursos de microrrelato. Otras revistas, páginas personales y colecciones tempranas —la mayoría, por desgracia, alojada en servidores gratuitos ya desaparecidos— incluyeron también minificción en sus contenidos de entonces («La escritura invisible»).

El propio formato digital favorece este tipo de transmisión narrativa, al ser inadecuado para difundir textos de una extensión grande, o incluso media: varios expertos de la psicología de ordenadores, como Patricia Wallace, han expresado que la característica esencial del internauta común es la impaciencia, lo que explica la universal difusión del microcuento en un período de tiempo relativamente breve. Por ello, no es raro que no sólo su práctica, sino también su teoría, tenga amplio formato digital; como dice Bolte, «su formato es apto para la conectividad: dispara una economía del enlace y de la circulación y lo pone a un nivel alto de complicidad intertextual» (259). En 2006, hace ya diez años, citábamos en nuestro ensayo *Pangea* a Andrés Neuman, que dictaminaba en su libro *El que espera* (2000): «se me ocurre que la micronarrativa será un género altamente valorado en un futuro próximo, pues contiene los ingredientes de nuestro tiempo: velocidad, condensación y fragmentariedad». A continuación, añadía un servidor: «Sólo marra [Neuman] en el término temporal. Los microcuentos son ya, desde hace algún tiempo, uno de los modos literarios por excelencia en la Red, al que hay dedicados en exclusiva varios blogs» (183). En los años anteriores habían sucedido varios hechos que animaban a establecer esa aseveración. Por ejemplo, el número de enero de 2002 de www.literaturas.com incluía varios ensayos sobre el microcuento de Lauro Zavala, Dolores Koch, Cecilia Eudave y una entrevista con Ana María Shua. Uno de los concursos más curiosos que se organizó *on line* en aquella época tenía como requisito contar toda la historia del universo en menos de trescientas palabras. Téngase en cuenta que todo esto sucedía antes de la llegada de las redes sociales. Ahora hablaremos del cambio cualitativo y cuantitativo que ha tenido lugar con la aparición de éstas, pero reparemos en que, ya por entonces, los estudiosos tenían claro que la aparición de la narrativa en línea, sobre todo cuando era hipertextual, provocaba cambios sustanciales en la concepción de la literatura digital, y en otros casos aguzaba o intensificaba

elementos que ya traían causa de la literatura convencional; por ejemplo, la participación del lector, aludida desde hacía cuatro décadas por la Teoría de la Recepción, y que afecta de modo especial al microcuento; como recuerda Ginés Cutillas, «normalmente en un microrrelato se busca sorprender al lector, sacudir su mente. Eso sólo se consigue poniendo el texto al servicio de una trama fantástica o sorprendente» (18). Un elemento en clara conjunción con lo que considera «la clave del género: la elipsis», pues ahora «el lector es parte activa del texto, ya que con su cultura, inteligencia y bagaje de lecturas anteriores, es quien debe resolver el misterio que se le plantea, completando las piezas que pudieran faltar del puzle» (ibídem). De ahí que la propia definición de Cutillas se base en esa piedra angular: «Texto breve en prosa de naturaleza narrativa y ficcional que, usando un lenguaje escueto y preciso, se sirve de la elipsis para contar una historia sorprendente a un lector activo» (19). Otros autores como Irene Andres-Suárez, Juan Pedro Aparicio, Luis Britto García o Fernando Valls también han visto la elipsis como elemento central del microrrelato (cf. Valls 35).

Nosotros no vamos a abordar la microficción en blogs, ya estudiada por autoras como Leticia Bustamante Valbuena o Graciela S. Tomassini, sino en las redes sociales significativamente llamadas de *microblogging*, que parecen tener ya un sentido muy próximo al de nuestro género, puesto que se refiere al acto de contar —*blogging*— en un formato muy pequeño.

LA RELACIÓN ENTRE LAS FORMAS LITERARIAS Y LAS REDES DE *MICROBLOGGING*

Walter D. Mignolo apuntaba en 1978, desde un punto de vista eminentemente semiótico que no ha perdido del todo su utilidad, que más que preguntarnos qué es literatura en un contexto determinado, es «más eficaz dirigirnos hacia la elucidación de los *fenómenos* a los cuales nos referimos, por tradición, con los adjetivos literario / poético, y a la elucidación de sus condiciones de existencia» (47), para lo cual «debemos distinguir dos momentos en el análisis: el que se refiere a la formación del *texto* y el que se refiere a la formación de lo *literario*» (48). Me parece un buen modo de proceder y por ello nos acercaremos a la consideración de lo que es un texto digital. Alexandra Saum-Pascual distingue tres tipos de textos hoy en día; los físicos, los *born-digital* y los Textos Otros, híbridos entre lo digital

y lo impreso. Los *born-digital*, a su juicio, son aquellos también denominados «*incunables digitales*: textos que nacían de lo digital, respondían a formas de leer y escribir de su entorno, y eran accesibles únicamente en su virtualidad» (98). Esto en cuanto al lugar de la enunciación, pero los problemas también acuden al centrarnos en el emisor del mensaje. Si, como decía Walter D. Mignolo a partir de Uspenski y Jakobson, «es necesario distinguir, en todo acto enunciativo, entre dos ejes temporales: uno corresponde al *ego*, como eje de la enunciación; el otro corresponde al *ego* (protagonista) como eje del enunciado» (144), la literatura digital nos plantea numerosos problemas a la hora de encajar esas categorías de la Teoría de la Enunciación clásica. Es complicado establecer las funciones de emisor y receptor, e incluso es complicado, como ya apuntó Espen Aarseth en *Cybertext*, hacerlo desde teorías más modernas, como las de la Semiótica. La lucha contra la voz enunciativa en algunas formas de literatura digital cobra tal dimensión y responde a unos propósitos ideológicos tan firmes y deliberados que más que de teoría de la Enunciación, cabría hablar de la teoría de la Renunciación, que pensé que no era un vocablo admitido por el diccionario, pero resulta que sí está aceptado, como sinónimo de renunciamiento. Vamos a ver algún ejemplo claro de renunciación autorial. Por ejemplo, uno de los modos de elocución actuales en literatura digital es la llamada *database literature* o narrativa de bases de datos, aunque Lev Manovich ha señalado que «database and narrative are natural enemies» (225). En estos casos, sobre los que han trabajado Katherine Hayles, Jessica Pressman y Germán Sierra, y teniendo en cuenta que la base de datos es una organización digital de archivos conectados entre sí, que no tienen por qué estar necesariamente conectados a la red, ¿hay más Enunciación o Renunciación? Pressman pone un ejemplo de experimento literario que es el primer ejemplo de tuiteratura que vamos a citar, el proyecto *Wandering Rocks* (2007), que hicieron Ian Bogost e Ian McCarthy con una sección del *Ulysses* de Joyce. Comentaré este proyecto porque, como veremos, tiene consecuencias sobre la elocución, sobre la autoría y sobre la construcción del yo narrativo (es decir, apela tanto a las dimensiones pragmáticas como a las semióticas del discurso literario). Explico el funcionamiento del proyecto, tal como lo describe y analiza Pressman en *Digital Modernism*: los dos ¿autores? ¿profesores? ¿investigadores? ¿artistas?, Bogost y Mc-

Carthy, tomaron la sección «Wandering Rocks» del *Ulysses* y crearon una cuenta en Twitter para cada uno de sus personajes. Para cada cuenta, por ejemplo la de Stephen Dedalus (https://twitter.com/StephenDedalus), iban creando una base de datos con todas las expresiones de la novela de Joyce en que esos personajes hablaban en primera persona (sea mediante el «I» o mediante el «me») o anotaban alguna idea que se refería a sí mismos, conectándose con las cuentas de otros personajes que interactuaban con ellos en ese instante. Para Pressman, este experimento venía a atestiguar que era posible un uso de la primera persona literaria que presentase «an inmediate transcription of cognition in real time» (105); en segundo lugar, el proyecto de Bogost y McCarthy planteaba una disolución autorial, porque obviamente la autoría *de cada palabra* pertenece a Joyce, pero la *lectoría* corresponde a Bogost y McCarthy, que han construido, mediante la base de datos, una forma de leer, entender y estructurar el texto completamente diferente, convirtiendo cada cuenta en un *stream of consciousness* que genera sentido —o sinsentido- por separado y de forma válida y autosuficiente. El discurso de Joyce está roto y está íntegro al mismo tiempo, es fiel e infiel, es respetuoso con el original pero, a la vez, genera una disonancia cognitiva, autorial, formal, estructural y lectora tremenda: por utilizar los términos de la retórica clásica, a pesar de respetar cada palabra de Joyce, ni la *dispositio*, ni la *elocutio*, ni la *inventio* de Joyce persisten, merced a la intervención del sistema de base de datos de Twitter. La *elocutio* se rompía no sólo porque se disgregaba el discurso de cada personaje, limitado a sus intervenciones en primera persona, sino porque el sistema de Twitter permitía algo impensable en el original joyceano, la interacción o respuesta de personas reales que, desde otras cuentas de Twitter, dialogaran con el personaje. Casi todo se rompía para siempre en esta operación digital de repensado del *Ulysses*. Pressman hace hincapié en su ensayo en la idea de que si Internet es «una puesta en práctica estructural de la asociación cognitiva, una representación de la forma en que trabaja la mente humana» (105; cf. también Tortosa 91), Twitter «presenta el concepto de que un tuit es la directa transcripción del pensamiento de un escritor» (Pressman 105), y es una traslación de ese pensamiento en tiempo real, de modo que podíamos colegir que Twitter funciona como una especie de *corriente discontinua de conciencia* de la mente de un escritor actual.

¿HAY DIFERENCIAS ENTRE LA TUITERATURA O ESCRITURA EN TUIT Y LA MICROFICCIÓN?

Demostradas las potencialidades literarias *específicas* a las que pueden dar lugar las redes de microblogging como Twitter, entremos en su posible relación con el microrrelato. Pues bien, nos remontaremos a la primera frase de esta conferencia: «la creación literaria en las redes sociales podría ser considerada literatura, aunque solo sea porque los problemas de validez y legitimación que genera son los mismos que los de la literatura tradicional». No hay una gran diferencia entre ambas. Por ejemplo, si leemos las listas de caracteres o notas que los expertos adjudican al microrrelato (cf. Noguerol 117-33), vemos que la mayoría de ellas pueden ser aplicables o extrapolables a la tuiteratura. Pero aquí debemos volver a la distinción que hacíamos arriba entre tuiteratura y tuitescrituras. Cristina Rivera Garza hace un excelente trabajo de decantación en *Los muertos indóciles* respecto a la condición literaria y/o escrituraria de Twitter. Lo primero que señala es que la interfaz electrónica, como ya hemos visto, altera el estatuto de lo escrito:

> Señalar las similitudes, un ejercicio encomiable respecto a un fenómeno tan reciente, no debe dejar de lado, sin embargo, las especificidades. Un aforismo y un tuit pueden parecer lo mismo si se leen sin contexto. Aunque en ambos casos se trata de textos de mínima brevedad, uno y otro encarnan maneras distintas de ver y representar el mundo a través de la escritura. La gran diferencia es, de nueva cuenta, la interfaz. Ya sobre el papel o la pantalla, el aforismo es por lo regular una estructura cerrada que se presenta como completa en sí misma cambio, sólo puede existir dentro del fluir continuo del TL. Siempre en conexión con otros, y siempre en el movimiento vertical y descendente que lo condena a un almacenamiento muy similar a la desaparición, tuitear es una forma de escritura colectiva que, con base en un sistema de yuxtaposiciones continuas, pone en crisis ciertas figuras básicas de la narrativa tradicional: desde la bifurcación, que se asume como central entre el autor y narrador de un texto, hasta la existencia o necesidad de un arco narrativo en el relato, pasando por la alguna vez sacrosanta idea de que la escritura es un ejercicio solitario (176-177).

La misma autora repite, a continuación, una idea que ya había dicho antes en su libro: «Es inútil discutir si la escritura que se lleva a cabo en la plataforma electrónica conocida como Twitter es literatura o no» (179).

Para ella es una escritura *de presente*, marcada profundamente por lo temporal, y luego pasa a desarrollar un delicioso «Tractatus logico-tuiterus» (179-182), sobre la organización del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, que es mitad juego y mitad reflexión profunda sobre las cualidades y repercusión de Twitter como discurso y diseminación.

En ese sentido, proponemos la distinción, operativa o, si quieren, pedagógica o metodológica, entre *tuitescritura* y *tuiteratura*. La primera, en la línea de la post-autonomía de Ludmer y la «necroescritura» de Cristina Rivera Garza, sería *aquella práctica escritural de presente que se realiza sin cuestionarse si es literatura o no*; la segunda, la *tuiteratura*, sería aquella práctica literaria consciente de su finalidad ficcional (versal o narrativa) o de su adscripción a algún género literario más o menos sancionado por la teoría literaria convencional (nanorrelato, aforismo, metáfora, etc.). Serían características de la tuitescritura la renuncia a la originalidad, la apropiación sistemática (cf. Escandell 73), la renuncia a la autoría, la escritura bajo códigos formales predeterminados (vgr., palíndromos), la finalidad erótica o puramente cómica, la afinidad con el apunte periodístico o de ocasión, etcétera. La tuiteratura tendría unos fines más complejos y elaborados, en los cuales serían reconocibles algunos códigos de adscripción habituales en la literatura más convencional: desde un punto de vista pragmático, la *narratividad, narrabilidad*[1], o poeticidad del tuit; desde un punto de vista subjetivo, la construcción de una mínima figura autorial que vindica la autoría de los tuits y remarca la originalidad de los mismos (por lo común gestionando el perfil en nombre propio o con un seudónimo sostenido en el tiempo). La apropiación, característica de la tuitescritura, suele girar en la tuiteratura hacia la intertextualidad, el desplazamiento, o la retorsión o reversión irónica (à la Isidore Ducasse, diríamos) de la tuiteratura de los otros. La distinción es operativa porque muchos autores, pienso en los mexicanos Merlina Acevedo, Aurelio Asiaín, Frank Lozano, el español Juan Luis Mora o en el guatemalteco Alan Mills, pueden hacer en la misma cuenta y en el mismo día ambos tipos de escritura, intercalando un

[1] «M. L. Pratt [...] propone el término de *narrabilidad* (*tellability*) para dar cuenta de una suerte de marca fictiva: aquel contenido que hace de un evento o situación susceptible de ser narrado y, dada su relevancia, expuesto (*displayed*)», Jiménez Arribas (705).

palíndromo con un aforismo, respondiendo luego con un calambur a un seguidor y finalizando el día con un nanorrelato.

Sobre la diversidad de practicantes de *tuiteratura*, resulta interesante esta opinión de Alberto Chimal:

> [...] quienes escriben minificción en línea no son solamente autores ya consagrados que migran del papel a las pantallas, ni tampoco nativos digitales que avanzan en sentido opuesto, es decir, de darse a conocer en línea a buscar validación o (beneficio económico) publicando libros. Entre unos y otros hay muchos autores aficionados, que no provienen de los medios tradicionales, no quieren llegar a ellos y de hecho rara vez tienen interés en convertirse en escritores profesionales. Esto es una diversificación de la escritura mínima, que se abre ahora a personas ajenas a los especialistas pero con prácticamente las mismas facultades que ellos para publicar en línea («La escritura invisible»).

Y, un poco más adelante, aclara a la perfección lo que serían las *tuitescrituras*:

> Al mismo tiempo, las fronteras entre la minificción y otras formas de escritura brevísima, de por sí difíciles de precisar, se vuelven aún más imprecisas cuando se observa que las comunidades en línea más grandes llegan a escribir textos legibles como minificción, acaso, sin proponérselo: sin otra aspiración que distraerse o jugar como parte de sus interacciones diarias en las redes. Se puede ver esta difuminación en juegos de ingenio, creación de memes, simples conversaciones y conflictos entre individuos; todas las herramientas de la minificción citadas en la definición de Guedea —referencias inter y metatextuales, memoria, metáfora, epifanía y, por encima de todas las demás, ironía— han sido adoptadas por personas que no conocen la minificción ni intentan practicarla. La narrativa brevísima, que en ciertas partes de la red se desarrolla, se trivializa en otras: se desliza a la expresión velada (pasivo/agresiva) del desencanto, la frustración o los enojos cotidianos, tan frecuente en interacciones en línea. Su carácter anfibio lo vuelve fácil («La escritura invisible»).

En un sentido similar se expresan Patricio Pron[2] o Eliseo Carranza

[2] «Al hilo de lo sucedido en ese país, y en la inevitable estela de *Dial-A-Poem,* escritores como el estadounidense Nicholas Belardes y el mexicano Joseph Cohen publican sus novelas, relatos y poemas en Twitter, restringiendo sus entregas a 140 caracteres. Algo en Twitter invita a la experimentación con la herramienta , y es en esta red social, más que en Facebook, donde se llevan

Guerra (299). Creo que hay que tener clara la amplia diferencia entre una práctica literaria del microrrelato y otra casual o incluso crematística (mediante la participación en premios convocados al efecto), para evitar confusiones (es decir, hay minificciones que pueden ser tuitescritura o tuiteratura según sus fines representacionales (diría Eagleton) o si su fin es más simbólico que instrumental (como diría Goodman). Así, estoy de acuerdo con Graciela S. Tomassini cuando dice que «en los medios digitales marchan juntos y revueltos los textos amorosamente cincelados con celo artístico y las muestras chabacanas de pobre ingenio, estas últimas alentadas por concursos no siempre orientados a premiar la calidad estética» (266). Pero eso también sucede en las librerías, también en los estantes de novedades en papel encontramos novelas, libros de relatos y poemarios chabacanos, de pobre ingenio, y *casi nunca* orientados a la calidad estética. Esa ambivalencia es consustancial a nuestro mercado literario o, mejor dicho, del libro, y el microrrelato no es más culpable de comercialidad que la novela, quizá lo es mucho menos, de hecho. Lo importante, como hace después la propia Tomassini, es segmentar, aclarar, distinguir dónde están los microrrelatos de valor, o cómo puede encontrárselos en la inmensa silva de lo digital, sólo un poco más grande que la ingente silva de *Los demasiados libros* (Gabriel Zaid) ya publicados. Un buen lugar para orientarse puede ser la cuenta de la investigadora Carla Rasugueo que citaremos luego.

Un curioso ejemplo, a medio camino entre la tuitescritura y la tuiteratura, son las *tuitcanciones* que Juan Luis Mora (@juanlumora), un *nanoautor* con gran éxito en Twitter, ha desarrollado y con las que está grabando

a cabo los experimentos más interesantes en la confluencia de literatura y nuevas tecnologías: formas autoconclusivas que caen dentro de lo que habitualmente se denomina «microrrelato», un inesperado y algo desconcertante resurgir del palíndromo (ese tipo de texto que permite leer lo mismo tanto de derecha a izquierda como de izquierda a derecha), historias corales en las que los personajes dialogan a través de cuentas personales creadas para el caso por el autor, arcos narrativos abiertos a la intervención de los seguidores, etcétera. Algunos de estos procedimientos son inéditos en la historia de la literatura y se benefician de la interacción propia de las redes sociales, pero la publicación por entregas no lo es: su origen se encuentra en una relación entre prensa y literatura a lo largo del siglo XIX que, bajo la forma del folletín, dio origen a la novela como la conocemos en la actualidad. No se trataría de una literatura como la concebimos tradicionalmente, por supuesto; pero sí de un tipo de textualidad que sería soporte de una función narrativa (el viejo y muy humano deseo de contar historias y de que nos las cuenten) no muy distinta de la que encontramos en la literatura tradicional» (Pron, «Marca un poema»).

en disco. Sus premisas, según me ha explicado por correo electrónico, son que «la letra de cada canción debía ser un tuit y la canción no podía superar los 140 segundos». Como vemos, hay prácticas de escritura que pueden tener objetivos distintos y compatibles.

LITERATURA TWITTER

Como venimos explicando, Twitter parece un lugar bastante propicio para la aparición del microrrelato adaptado al medio, que suele ser tan breve que solemos llamarlo *nanorrelato*. Pero para entender la naturaleza del texto final en las redes, hay que entender la del soporte. Como recuerda Vega Sánchez,

> El software ocupa una posición relevante con respecto a otras tecnologías, por tanto, no resulta extraño que Lev Manovich lo resalte como un sustrato necesario para comprender la sociedad actual. Si este «desempeña un papel primordial a la hora de configurar tanto elementos materiales como muchas de las estructuras inmateriales que conjuntamente conforman la cultura» (*El software toma el mando* 57), habría que pensar en unas escrituras del software, es decir, ya no solo confeccionadas a partir de dispositivos informáticos sino que aprovechen las herramientas del «software cultural» (Ibíd. 42) para constituirse como tales. De este modo, se podría hablar de las blogoescrituras, las tuitescrituras […] (463).

En Twitter, por ejemplo, la limitación a los 140 caracteres impone su propio carácter limitador, aunque cabe plantearse la construcción de un microrrelato en varios tuits, por supuesto. Pero, referido a un solo tuit, incluso así habría problemas de aceptación; por ejemplo, David Lagmanovich recordaría que en *El microrrelato* escribió que «El microrrelato de una o dos líneas es un *tour de force*, una demostración de habilidad narrativa extrema, pero no puede ser tomado como un modelo para una producción constante, ni siquiera para una producción abundante dentro de la obra de un autor» (14). Sin embargo, como recuerda Ginés Cutillas, hay un libro completo en este nanosector: *Mil y un cuentos de una línea* (2007), de Aloe Azid. Esos mil cuentos de Azid, en principio, podrían ser publicados como tuits individuales, autocompletos y autosuficientes. Otros ejemplos podrían ser algunos microrrelatos de Javier Puche, tan cortos como éste: «Asoma un periscopio en mi consomé» (12), susceptibles de convertirse en nanorrelatos sólo cambiando de texto-marco, pero sin alterar el contenido o signo.

Vamos a ver algunos casos de *tuitescritores*. La conocida escritora mexicana Margo Glantz ha ironizado a veces sobre su condición de abuela tuitera, pero lo cierto es que es una gran defensora de las posibilidades de Twitter: «El tintero, la tinta, el papel secante, el cortapapeles, ¿la pluma fuente? ¿los dedos manchados de tinta azul, son ya artefactos obsoletos frente al tuit?» («¿Qué es un tuit?»). En otro lugar, la autora ha vindicado su derecho a publicar tanto tuitescritura como tuiteratura, estableciendo agudas comparaciones entre esta última y algunas formas de literatura tradicional:

> escribirlos [los tuits] es como continuar en la senda de varios escritores que admiramos; parecerse, aun mínimamente, a Joe Brainard cuando desde 1970 empezó a escribir su libro *I remember*: «Me acuerdo del primer dibujo que recuerdo haber hecho. Era una novia con un vestido con la cola muy larga». O Georges Perec que, imitándolo, se dedicó a escribir lo que recordaba en *Je me souviens*: «Recuerdo cuando había pequeños autobuses azules con tarifa única» o «Me acuerdo que estaba yo abonado a un club del libro y que el primero que compré fue Bourlinguer de Cendrars». O David Markson, quien decidió renunciar a la forma tradicional de la novela produciendo textos aparentemente desligados unos de los otros y que sin embargo conformaban un tipo de textualidad extraordinariamente creativa y original[3].

Algunos de sus tuits son muy ingeniosos, como este publicado el 02/04/2013: «Ahora ya no es el miedo a la página en blanco, el miedo es no tener los 140 caracteres necesarios». Otros dos ejemplos mexicanos relevantes son los de José Luis Zárate, Alberto Chimal, Horacio Warpola y Mauricio Montiel.

Un caso interesante es el del estadounidense Lou Beach, que escribió un libro de microcuentos supuestamente en Facebook, aunque luego prefirió crear una página especial al efecto, http://www.420characters.net/stories.html. La página está preparada para escuchar los relatos en grabaciones leídas por actores como Jeff Bridges (Díez «Literatura encorsetada»).

---

[3] Estado de Facebook de la autora en su cuenta personal, 20/01/2016, accesible en https://www.facebook.com/marguele/posts/172730689757880. Cf. Equipo Vergara, «Margo Glantz: tuitera senior», en http://www.vergara240.udp.cl/margo-glantz-tuitera-senior/.

ALGUNAS PARTICULARIDADES DEL NANORRELATO

1. Si lo que «caracteriza al microrrelato es su voluntad de tensión, intensidad y concentración extremas» (Valls 29), esas características pueden contenerse en un tuit o en un estado de Facebook.
2. Aunque Azucena Franco Chávez apunta un elemento que parece lógico, al afirmar que «la información que se coloca en blogs o portales resulta más duradera que la que se encuentra en *Facebook* o *Twitter*» (287), la realidad no avala esa afirmación: la duración es la misma, por un lado, y la percepción del lector, en cuanto posibilidad de llegada al texto, es la misma: *una o ninguna*, esto es: el lector no suele regresar a un tuit ya pasado, es cierto, pero tampoco a la entrada antigua de un blog. Las actualizaciones que recibe por RSS o correo electrónico le invitan a leer las entradas nuevas, pero no las pasadas. Lo normal es que un microcuento digital se lea una sola vez —como un microcuento en papel, en un 99% de los casos—, a menos que el lector lo considere como algo tan valioso que debe ser *guardado* de otra forma —el retuiteo, por ejemplo, para que quede salvado y registrado en la cuenta propia.
3. Algunos estudiosos conceden un importante papel pragmático al título del microrrelato, que muchas veces tiene una función explicativa, irónica o completiva del *corpus* del micro. En tal caso, una especificidad de la escritura tuit es que no suele permitir la rúbrica o intitulado del texto, de forma que esas funciones pragmáticas desaparecen. Otras veces, en cambio, el etiquetado o *hashtag* puede hacer una labor similar a la del título del microcuento o realizar operaciones hipertextuales (cf. Escandell 81-5).
4. El tuit puede formar con posterioridad parte estructural —la *lexía*, digamos—, de una obra mayor, como sucede con la obra digital de Talan Memmoth *My Molly (Departed)* (2008), originalmente llamada *Twittering: A Procedural Novel*, conformada como una base de datos narrativa que va generando un continuo textovisual a partir de antiguos tuits, citas de varios autores, sampleados e imágenes dinámicas y estáticas[4].

[4] Así la describe el propio Memmoth: «Formerly titled *Twittering*, is a textual instrument de-

5. Es un tipo de escritura que favorece el anonimato y el seudonimanto como prácticas artísticas[5], disueltas en la desintegración habitual del sujeto dentro de la red (Mora 2015).
6. Me gustaría resaltar el trabajo de investigación de la argentina Carla Raguseo, que no sólo ha confeccionado una lista de etiquetas o *hashtags* útiles para encontrar nanorrelatos, sino que ella misma tiene una lista pública, «Twentos» (https://twitter.com/carlaraguseo/lists/twentos), a la que recomiendo suscribirse, para estar al tanto de lo que va apareciendo.
7. Hay que atender a otros factores semióticos y textovisuales (Mora, *El lectoespectador*), que le dan una especificidad a los nanorrelatos publicados en la web[6] frente a los publicados en papel, *aunque el contenido o signo sea exactamente el mismo*.

---

signed as a performance application. The pieces remixes text, image, audio, and video triggered through keyboard interaction. The piece is loosely based on an (as yet unpublished) of the same title. Where the novel plays on aspects of time, and draws from sources such as Joyce, Strindberg, Beckett, Dante, and others the hypermedia textual instrument combines these in a more immediate, collapsed manner»; accesible en http://www.elmcip.net/creative-work/my-molly-departed. Cf. Jessica Pressman (121-4).

[5] «Pongamos, de nuevo, por ejemplo, el caso en una red social como Twitter, en la que 140 caracteres son la máxima extensión del texto permitida. En este caso el juego de la comunicación cambia porque el soporte lo obliga. Como si de un juego se tratase, el emisor del mensaje tiene que amoldarse a la falta de espacio y aprovecharse de los convencionalismos que se han ido creando en la propia red social. Nos referimos al uso de abreviaturas, de emoticonos y de vínculos acortados. Un buen conocimiento de estas normas generará un mensaje exitoso, pero en el que será difícil encontrar algunas marcas que nos permitan averiguar datos acerca del emisor del mensaje, como su localización geográfica o su variedad diastrática. Se difuminan, por tanto, los llamados *índices de contextualización* de Gumperz y se produce un fenómeno a medio camino entre la búsqueda del anonimato y el enmascaramiento de los rasgos por parte del emisor, con el fin de no dar pistas sobre sí mismo» (Castillo 479).

[6] «El medio, el material y la técnica de ejecución conduce a la transformación del texto verbal. Su escritura depende de los límites físicos de la pantalla (un texto extenso es adecuado para las páginas de papel), el contenido, de esta manera, adquiere un formato fragmentado (aquí es esencial y sugestivo para los estudios lingüístico-discursivos el papel de párrafos en el desarrollo de ideas escritas), los fragmentos, a su vez, pueden pertenecer a varios tipos estilísticos (algo semejante al collage). Asimismo, los elementos de diseño (colores, formas de letra, subrayados, cursivas, etc.) empiezan a adquirir una importancia evidente; aquí no se trata únicamente del valor estético del texto, también de su comprensión auxiliada, reitero, por la calidad de la presentación. La página electrónica se percibe y se explora de manera diferente que la página del libro. En el segundo caso, la homogeneidad tipográfica visual está prescrita por los estatutos de la imprenta,

CONCLUSIÓN

La nanoficción que componen las tuitescrituras y tuiteraturas está aquí para quedarse. Como ha dicho, con mucha razón, Osvaldo Cleger, «lo que ya resulta imposible argüir es que la creación ciberliteraria constituye un interés pasajero, una moda condenada a ser barrida por la próxima avalancha mediática o tecnológica promovida desde Hollywood o Silicon Valley. Cuarenta años de participación sostenida dentro del campo demuestran claramente lo contrario» (278). Cada vez hay *más* creación literaria en línea, no menos. Y los márgenes y formas y transformaciones del microrrelato en la red proliferan, ajenas a nuestros deseos de etiquetarlas y constreñirlas mediante la teoría. Respecto a si son literatura o no, creo que podríamos tomar la aserción de Violeta Rojo, «la minificción es igual que cualquier otra forma literaria, pero más corta» (384) y sostener que «la nanoficción es igual que cualquier otra forma literaria, pero aún más corta y en formato digital».

Estas nuevas prácticas en línea minan, en consecuencia, la incipiente canonización (Pujante Cascales, «El canon») que comienza a tener el microrrelato, pero, por otro lado y de forma paradójica, lo sostienen como género. Las tuitescrituras y la tuiteratura son, entre otras muchas cosas, el microrrelato bajo disfraz, la continuación de la microbatalla o de la microguerra por otros medios. Es sólo una evolución natural. Y la razón, y con esto termino, la expresó a la perfección Augusto Monterroso en *La vaca* (1998), cuando explicó las razones por las que la microficción, en cualquiera de sus mutaciones, formas y deformaciones, está destinada a existir siempre:

> Con frecuencia me pregunto: ¿qué pretendemos cuando abordamos las formas nuevas del relato, del cuento, corto, breve o brevísimo? ¿De qué manera en-

---

elaborados durante varios siglos (la letra negra sobre el fondo blanco de papel). Las normas de publicación se dictan por las «exigencias» del discurso verbal, aunque se encuentran de vez en cuando dibujos o fotos que ilustran lo dicho en el texto impreso. En el caso de la página electrónica, la homogeneidad visual, en contraste, se convierte en monotonía, hastío y cansancio sensorial, pues el medio computacional tiene características y usos (la lecto-escritura) diferentes comparados con el medio libresco. Así, se hace evidente que presenciamos un movimiento de la expresión lingüística pura hacia una expresión polisemiótica, donde lo verbal y lo visual (al igual que lo auditivo) se conjugan de manera distinta», Sorókina, «La semiótica».

> frentamos esa vaga o tajante indiferencia de lectores y editores hacia ese género inasible que a lo largo de las edades permanecen obstinadamente al lado de los otros grandes géneros literarios que parecen perpetuamente opacarlo, anularlo? Sé que de muy diversos modos: transformándolo, cambiando su sentido, su configuración; dotándolo de intenciones diferentes, a veces reduciéndolo sin más al absurdo, y aun disfrazándolo: de poema, de meditación, de reseña, de ensayo, de todo aquello que sin hacerlo abandonar su fin primordial —contar algo— lo enriquezca y vaya a excitar la emoción y la imaginación de la gente (49).

BIBLIOGRAFÍA

ANDRES-SUÁREZ, Irene. *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1995.

—. «Tendencias del microrrelato español». *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: UNED / Visor Libros, 2001. 659-673.

—. (ed.). *Antología del microrrelato español (1996-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.

AUB, Max. *Crímenes ejemplares*. Madrid: Calambur, 1996.

BOLTE, Rike. «Difícil diminuto: midiendo el impacto de la microficción en el contexto de una tipología general de lo micromediático». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015. 249-264.

CARRANZA GUERRA, Eliseo. «Gorjear cuentos. Hacia una poética de la microficción en tuiter». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015. 291-300.

CASTILLO, David Andrés. «Dialogismo, conocimiento, polifonía e imaginación en la web 2.0. El camino hacia la web 3.0». *Studia Iberica et Americana* 2 (2015), 471-493.

CHIMAL, Alberto. «La escritura invisible», *Confabulario* de *El Universal* (02/04/2016), en http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-escritura-invisible/.

CLEGER, Osvaldo. «La creación ciberliteraria: definición, perfil y carta de navegación para orientarse en un campo emergente». *Letras Hispanas*, vol. 11 (2015), 262-280.

Cutillas, Ginés. *Lo bueno, si breve, etc. Decálogo práctico del microrrelato*. Barcelona: Editorial Base, 2016.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Barcelona: Júcar, 1988.

Díez, Juan José. «Literatura encorsetada '420 Characters'». *Literatura Electrónica*, (08/12/2010), accesible en http://webliter.blogspot.com.es/2010/12/literatura-encorsetada-talla-420.html.

Epple, Juan Armando. *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1999.

Escandell Montiel, Daniel. «Reinventando a los autores: Borges y Gómez de la Serna, tuiteros. Fenómenos de apropiación y difusión literaria en la red social». *Revista de Alces XXI*, nº 2, (2014-2015). 71-113.

Ette, Ottmar; Dieter Ingenschay; Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (eds.). *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015.

Ferré, Juan Francisco. *Así en el cine como en la vida*. Madrid: Excodra, 2015.

Franco Chávez, Azucena. «En torno a la minificción y las TIC». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015. 281-290.

Frías Conde, Xavier. «A relación entre a literatura e a internet nos inicios do século XXI nas literaturas ibéricas: o caso da microficción». *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, nº 15 (2010). 77-87.

Gatica Conde, Paulo Antonio. «Cuando Twitter encontró el aforismo: nuevas inquisiciones en el debate de los géneros literarios». *Letras y Bytes: literatura y nuevas tecnologías*. Ed. Francisca Noguerol. Kassel: Ed. Reichemberger, 2015. 149-164.

Gantz, Margo. «¿Qué es un tuit?», *La Jornada* (18/04/2013), accesible en http://www.jornada.unam.mx/2013/04/18/opinion/a05a1cul.

Hernández, Felisberto. *Los tiempos de Clemente Colling*. A Coruña: Ediciones del Viento, 2009.

Ibáñez, Andrés. «Microrrelatos». *ABC Cultural* (21/03/2009). 20.

Jiménez Arribas, Carlos. «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo». *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: UNED / Visor Libros, 2001. 703-712.

Koch, Dolores. «Algunas ideas sobre la minificción». *Literaturas.com* (diciembre 2001), accesible en http://www.literaturas.com/doloreskorscks.htm.

Landero, Luis. *Entre líneas. El cuento o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2000.
Manovich, Lev. *The Lenguage of New Media*. Massachussets: MIT Press, 2001.
Mignolo, Walter D. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1978.
Monterroso, Augusto. *La vaca*. México D.F.: Alfaguara, 1998.
Mora, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Ed. Danilo Albero, 1993.
Mora, Vicente Luis. *Pangea*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
—. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
—. «La edad de la pantalla: ciberidentidad y narración performática». *Anthropos*, nº 241, (2015). 173-190.
—. (2015b): «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 783, (2015). 91-103.
Otxoa, Julia. «Sobre la minificción y otras formas de la brevedad». *Literaturas.com* (octubre 2001), accesible en http://www.literaturas.com/juliaotxoa.htm.
Pressman, Jessica. *Digital Modernism: Making it New in the New Media*. New York: Oxford University Press, 2014.
Pron, Patricio. «Marca un poema o tuitéalo», *El País* (26/03/2016), http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/22/actualidad/1458657835_951609.html.
Puche, Javier. *Seísmos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2011.
Pujante Cascales, Basilio. «El canon en el microrrleato del siglo XXI». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015. 95-107.
Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles*. México D.F.: Tusquets, 2013.
Rojo, Violeta. «La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima». *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, vol. XX, nº 39 (enero-junio 2016). 374-386.
Sánchez, Vega. «Letras bastardas: la videoescritura y su uso transmedia en el ámbito hispánico». *Studia Iberica et Americana* 2 (2015). 442-470.
Saum-Pascual, Alexandra. «Por qué *dolerse*. La relevancia de un texto híbrido». En VVAA, *Con/dolerse*; Surplus Ediciones, México D.F., 2015. 97-103.
Sorókina, Tatiana. «La semiótica, la escritura virtual y las permutas educacionales». *Revista Iberoamericana de Educación*, n. 33/3 (junio 2004), accesible en http://www.rieoei.org/deloslectores/681Sorokina.PDF.
Tomassini, Graciela S. «Los *litblogs* de microficción: un universo rizomático en la red». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter

Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015. 265-279.

Tortosa, Virgilio. «Una *nueva* lógica escritural: el hipertexto». *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Ed. Virgilio Tortosa. Alicante: Servicio de Publicaciones Universidad de Alicante, 2008. 55-97.

Valls, Fernando. «El microrrelato como género literario». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015. 21-49.

Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

DE LAS COSAS PEQUEÑAS
INTUICIONES SOBRE LA ESCRITURA DE MICRORRELATOS

Rubén Abella
Escritor

Escribí mi primer microrrelato en 2001. Acababa de volver de La Habana y, mientras revisaba con una lupa las diapositivas que había tomado, me llamó la atención una imagen. Mostraba uno de esos destartalados coches estadounidenses que ya solo se ven en Cuba, un mero cascarón decrépito, sin ruedas ni cristales, abandonado en un patio sombrío. Tras él, dándole la espalda, se alzaba una silla blanca de hierro forjado, sin asiento, carcomida por el óxido. Se me ocurrió que la escena contenía una historia. Después de mucho pensar, imaginé que esa historia podía ser la siguiente:

El tiempo libre que le dejaba la azucarera Él lo pasaba en el patio reponiendo piezas gastadas, abrillantando la carrocería, hurgando en las entrañas de su viejo Chevrolet. Decía que aquel traqueteante vestigio del pasado era su ojito derecho, una especie de hijo de chapa que hacía que la sangre le siguiera corriendo por las venas.

El tiempo libre que a Él le dejaba la azucarera Ella lo pasaba cosiendo en una silla de hierro forjado, de espaldas al Chevrolet. Nunca dijo nada, pero no entendía que Él dedicara tanto esfuerzo a un montón de chatarra que sólo se usaba para pasear por el pueblo las mañanas de domingo. Tampoco que no fuera Ella la que hiciera que la sangre le corriera por las venas.

Ahora ya no están aquí.

Sin embargo abajo, en el patio, el coche y la silla siguen dándose la espalda.

Abajo, en el patio, nada ha cambiado.



El resultado me pareció interesante. La imagen y el texto se hablaban de tú a tú. Quiero decir que no había subordinación: la fotografía no ilustraba las palabras, y las palabras no explicaban la fotografía. El producto de su unión, pensé, ennoblecía a ambas partes. Animado por el hallazgo, seguí explorando esa veta. Fruto de aquel trabajo fue el proyecto *Fábulas del lagarto verde*. Consta de más de setenta imágenes y diecinueve historias muy breves, como esta:



Todo ocurrió en el último minuto. Lara recibió un telegrama urgente informándola de que su madre se moría y, con el alma en vilo, tomó el primer ómnibus a Trinidad. Su puesto en la carroza del carnaval lo ocupó Gladys.

Durante el desfile Gladys, radiantemente mulata, no paró de bailar y reír. Sólo a veces, entre canción y canción, imaginaba el rostro de Lara al descubrir la verdad.

De ese germen bicéfalo surgiría más tarde mi primer libro de microrrelatos —*No habría sido igual sin la lluvia*—, una suerte de reconstrucción fabulada de veinte años de viajes. De modo que podría decirse que llegué al microrrelato desde la fotografía, más que desde la literatura, sin una noción clara de los límites del género ni de las convenciones que lo rigen. En ese sentido, *No habría sido igual sin la lluvia* es probablemente el más intuitivo de mis libros. El más espontáneo. Y quizás el más libre.

Tardé varios años en escribir mi siguiente volumen de microrrelatos: *Los ojos de los peces*. Para entonces ya era consciente de las reglas del género. Es, por ello, un libro más ponderado. Más denso, también, pues recorren sus páginas múltiples vasos comunicantes. Hay personajes y escenarios que se repiten. Hay tramas que se prolongan a lo largo de varios microrrelatos. Hay incluso una historia titulada «El Viaducto» que se cuenta cinco veces con cinco desenlaces distintos. Se trata, en definitiva, de un proyecto narrativo unitario, construido sobre la premisa de que, como escribió Robert Walser en *Los cuadernos de Fritz Kocher*, «todos somos en general naturalezas imperfectas» (14).

Pero, ¿cuáles son esas reglas de las que hablo? ¿Qué rasgos comparten los relatos mínimos?

El primero es la brevedad. Aunque no existe una extensión fija, suele aceptarse como norma general que un microrrelato se debe poder abarcar en un golpe de vista. Algunos, los más largos, llegan a ocupar más de una página, mientras que otros —sobre todo desde que Monterroso publicara su archicitado «El dinosaurio»— se solventan en una línea. Todos los microrrelatos son textos breves, pero no todos los textos breves son microrrelatos. Enfatizo lo obvio porque esa confusión ha convertido para muchos

el género en una especie de cajón de sastre de la literatura en el que todo cabe —el chiste, el juego de palabras, la rima ingeniosa, la estampa, la sentencia, el pseudo-haiku— con tal de que sea breve. Por eso, quizá sea mejor hablar de concisión —más que de brevedad— como rasgo definitorio.

Es bien conocida y, en mi opinión, muy acertada, la idea de Julio Cortázar de que la novela es al cine lo que el cuento —y, por supuesto, el microrrelato— es a la fotografía:

> [...] una película es en principio un «orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassaï definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (13).

Algo parecido nos dice el crítico de arte y novelista John Berger en su ya clásico ensayo *Otra manera de contar*, escrito en colaboración con el fotógrafo Jean Mohr. La excepcionalidad de una fotografía —sostiene Berger— radica en buena medida en su capacidad para «desbordar» el suceso fotografiado, sugiriendo información sobre su pasado y su futuro, y para, mediante una compleja red de estímulos y asociaciones, hacer surgir en el espectador ideas, sensaciones o el recuerdo de experiencias personales (119-122). Es decir, la fotografía excepcional es aquella que, a partir de un hecho concreto y unívoco —el instante detenido y enmarcado en el visor de la cámara—, más se presta a la interpretación. Del mismo modo, en un buen microrrelato lo que se cuenta es tan importante como lo que no se cuenta. Las palabras deben rebasar los límites de la anécdota narrada y desbordarse hacia su pasado y su futuro, hacia lo subjetivo, hacia lo no dicho. Eso es lo que ocurre en esta conocida fotografía de Henri Cartier-Bresson, que muestra el momento en que una víctima de los nazis reconoce a una informante de la Gestapo en un campo de desplazados de Dessau, poco tiempo después de que acabase la Segunda Guerra Mundial:



© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

Por su propia naturaleza sucinta, el microrrelato ha de prescindir del desarrollo profundo de los personajes, de la digresión, de la acumulación de detalles, de la descripción y de otros elementos propios de la novela y del cine para convertirse en un fogonazo fotográfico, un único y certero golpe de luz que, mediante la elipsis y con la máxima economía de medios, ilumine algún aspecto de ese misterio que llamamos vivir.

Conviene subrayar en este punto el carácter netamente narrativo del microrrelato. Basta con repasar sus múltiples denominaciones para ver que, pese a su heterogeneidad, todas incluyen términos que denotan narratividad, tales como *cuento* (microcuento, minicuento), *relato* (relato hiperbreve, microrrelato, relato mínimo) o *ficción* (ficción súbita, nanoficción). Como afirma José María Merino en su ensayo «De relatos mínimos», en el microrrelato «puede haber cierta tendencia a la abstracción, al estilo apologal, al surrealismo, pero tal vez no fuese ocioso exigir que no se abandone la tensión narrativa ni el esfuerzo de síntesis dramática» (233). Por tanto los juegos líricos, los poemas en prosa, las estampas, los chistes, las ocurren-

cias ingeniosas, las sentencias, etc., no pueden considerarse, a mi entender, microrrelatos, puesto que no se atienen a las normas generales que rigen la creación de ficciones. El microrrelato, como su propio nombre indica, ha de relatar algo, debe tener el movimiento interno que distingue a la narrativa.

El microrrelato es enemigo de lo superfluo y aliado de la densidad. Esto, curiosamente, lo acerca a la poesía, que es el arte de la decantación, de lo esencial, en el que nada sobra y nada falta, y lo aleja de la novela, en la cual la densidad es, salvo excepciones, inversamente proporcional a la extensión. Imaginemos una novela de más de cuatrocientas páginas en la que cada párrafo tuviera la densidad de un buen microrrelato: su lectura —y, por supuesto, su escritura— resultarían extenuantes. El microrrelato, como el poema, debe concentrar toda su fuerza, todos sus recursos, todo su poder de conmoción en el menor espacio posible. El microrrelato es, en este sentido, un metal pesado.

Para concluir, he de reconocer que, aunque soy consciente de las reglas del juego, mi forma de componer microrrelatos sigue siendo fundamentalmente intuitiva. Cuando me siento a escribir, se desvanecen las normas y las teorías y, en su lugar, suelen venirme a la memoria las mañanas de Reyes de mi infancia. Me veo con mi hermana y mis dos hermanos despertando a mis padres a las siete de la mañana. Mi padre protesta. Remolonea. Bosteza. Amenaza con seguir durmiendo. Por fin sale de la cama y, como el flautista del cuento, nos guía en pijama por el pasillo hasta la puerta cerrada del salón, donde esperan los regalos. Abre un poco la puerta y, antes de que podamos ver nada, la cierra de nuevo. Ahora somos nosotros los que protestamos. Él abre otra vez, sonriendo. Nos apelotonamos en el hueco y vislumbramos con ansia fragmentos del tesoro: el pico de una caja grande envuelta en un papel de colores, un bulto esférico, algo que, desde donde estamos, podría parecer el ala de un sombrero de *cowboy*. Mi padre vuelve a cerrar. Abre. Cierra. Abre. Cierra. Nos mantiene en un estado de expectación máxima que se prolonga durante varios minutos eternos. Y eso es, me parece a mí, escribir microrrelatos. Abrir con muy pocas palabras resquicios que hagan vibrar al lector y le permitan completar en su mente el puzle de nuestras historias. Porque la puerta del microrrelato —al contrario, por fortuna, que la del salón de mi infancia— nunca se abre del todo.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA, Rubén. *Los ojos de los peces*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

—. *No habría sido igual sin la lluvia*. Pamplona: NH Hoteles, 2008.

BERGER, John y Jean MOHR. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1997.

CORTÁZAR, Julio. «Algunos aspectos del cuento». En *Antología del cuento moderno*. César Cecchi y María Luisa Pérez (Ed.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002.

MERINO, José María. *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

WALSER, Robert. *Los cuadernos de Fritz Kocher*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

ESTUDIOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS

MICRORRELATOS EN RED,
REDES DE MICRORRELATOS

M.ª Teresa Gómez Trueba
Universidad de Valladolid

LOS MICRORRELATOS EN LA RED: UN GÉNERO CONECTADO

Desde hace unos años el concepto de «redes de textos» se viene desarrollando en paralelo al, más extendido, de «intertextualidad». Jesús Camarero propone, por ejemplo, la posibilidad de enunciar una teoría de las *redes de textos*, a partir de la cual interpretar la Literatura con todos sus textos incluidos. Habla así de:

> Una gran biblioteca que serían todas las bibliotecas unidas (virtualmente) con todos sus textos enlazados o relacionados entre sí, y aún también todos los textos que, sin estar alojados en las cálidas, cómodas y eternas bibliotecas, pululan por las redes, todo tipo de redes, no sólo Internet, y concretamente las redes que, bajo la actual denominación de literatura comparada, agrupan todas las relaciones entre textos literarios (Camarero 9).

Pero, como bien nos advierte este mismo autor, las redes de textos no son solamente una teoría general del funcionamiento de la literatura desde un prisma comparatista, sino la realidad misma de las obras literarias en su doble dimensión de producción y consumo (Camarero 117). Esta afirmación, válida para todo texto literario, se hace especialmente visible cuando nos referimos al microrrelato.

Algunos investigadores están llamando la atención sobre el interesante fenómeno que venimos apreciando aproximadamente hace unos cinco años: la extraordinaria expansión de la microficción por las redes. Son incontables el número de páginas web que se dedican total o parcialmente

al asunto de la microficción (Bustamante Valbuena 231-246). Infinidad de blogs, revistas y otras plataformas albergan microrrelatos y crítica sobre ellos. En este sentido es significativo que una de las revistas canónicas en los estudios especializados sobre microficción se titule precisamente *El cuento en red* (http://cuentoenred.xoc.uam.mx/). Asimismo, la tuiteratura, o la utilización de la plataforma Twitter para la producción de minificciones que no superen los 140 caracteres, se ha convertido en un fenómeno de máximo interés para no pocos investigadores (Escandell Montiel).

No es el momento de profundizar acerca del motivo de esta singular alianza entre microficción e internet, pero sí que me interesa destacar el hecho evidente de que el microrrelato, quizás por sus inherentes cualidades (tales como el fragmentarismo, la elipsis o la intertextualidad), parece funcionar extraordinariamente bien en un contexto de red. En un reciente trabajo sobre la relación de la microficción con lo micromediático, señalaba precisamente Rike Bolte que «los dos aspectos más fundamentales para entender a lo micromediático son el uso de la expresión comprimida y la conexión, y con ello la producción de una comunicación horizontal» (Rike Bolte 256). Habla asimismo de una cualidad casi enganchadora con relación a la microficción: «el microrrelato incita a querer leer más y más de sus pares» (Rike Bolte 260).

Los microrrelatos en red, los difundidos a través de las redes sociales, se presentan al público conectados entre sí por el mismo medio en el que aparecen. Por otro lado, las conexiones entre ellos son en ocasiones verdaderamente explícitas. Twitter, con sus numerosas convocatorias de concursos de microficciones que quepan en un tuit, favorece la producción de microficciones en cadena. Tampoco escasean las iniciativas en esta plataforma de crear una especie de novela narrando en formato de microrrelatos concatenados. Muchas veces el objetivo directa o indirectamente comercial de las numerosísimas convocatorias de concursos en diferentes plataformas de internet determinan que se incluya en las mismas microficciones con alguna limitación temática, lo que a su vez favorece y explicita esa concatenación entre los textos.

Asimismo, encontramos en internet iniciativas individuales que parten de esta idea del microrrelato como texto cuya esencia genérica radica en la conexión con otros textos de idénticas cualidades formales a través de

las redes. Así, por ejemplo, Graciela Tomassini analiza y describe en un trabajo reciente lo que califica un proyecto personal de alta calidad, tanto por su escritura como por la complejidad de su diseño: la serie de blogs que Sergio Francisci fue creando y diseminando por internet desde 2007: *Biblioteca fabularia, Universo Fabulario, Fracasador Ilustrado, Inánimas Universales, Despelotario y Teatro de Cuentos*. En opinión de esta autora este proyecto nos ofrece «un conjunto reticularmente vinculado por enlaces que funcionan como un sistema de vasos comunicantes que puede leerse como una suerte de novela fractal sin cierre, donde cada microficción o lexía conserva su autonomía, por más que reaparecen personajes y lugares […]» (Tomassini, «Los *litblogs*…» 272-273).

En realidad, un proyecto como este responde a la creación de una *microrred* cuya finalidad es representar de manera fractal, la *macrorred* por excelencia, la gran red de redes, internet.

LOS MICRORRELATOS EN RED/LAS REDES DE MICRORRELATOS: UNA RELACIÓN FRACTAL

Cuando afrontamos el estudio del ya clásico binomio Literatura / Nuevas Tecnologías, solemos poner nuestro foco de atención en la adaptación del texto literario al formato electrónico, pero existe también una relación entre ambos elementos que es de sentido inverso y que hasta la fecha no ha sido tan atendida por parte de la crítica. Hablo de la influencia que los hábitos actuales de escritura y lectura en el medio digital pudieran estar dejando en los textos literarios publicados en formato impreso. Y con ello no me refiero exactamente a la utilización frecuente de las tecnologías como referente temático de las obras literarias (cuestión que sí ha recibido mucha atención), si no a las huellas que esos hábitos dejan en la estructura de determinados textos literarios.

Precisamente Vicente Luis Mora acuñó el término de *literatura pangeica* para referirse a la:

> Presencia *estructural* de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas […] como un elemento *más* del discurso narrativo, asunción del texto *como* propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas del montaje de textos como el blog, el chat o el

> *e-mail* conservando sus fórmulas estructurales y digitales originarias, *traducidas* al texto escrito (Mora 73).

Es decir, se trataría de una literatura que desde el formato impreso imita o emula hábitos estructurales, formales, tipográficos, propios de los textos *on line*. Antonio Gil, a su vez, en un libro sobre la intemerdialidad en la narrativa española contemporánea, habla de un tipo de «intermedialidad mixta» o «remediación», que consiste en la emulación de un medio desde el interior de otro medio. En este tipo de intermedialidad «los préstamos intersemióticos han de ser reconocibles como tales representaciones y no como integraciones multimedia» (Gil González 36). Juan Francisco Ferré señala por su parte que el gran reto de la literatura actual es «responder a todos estos desafíos externos (hipertexto, videojuego, cibertexto, ciberespacio, etc.) desde los formatos más tradicionales de la narrativa literaria» (Ferré 88). Creo que se trata de un fenómeno sumamente interesante y muy visible en la literatura actual al que quizás no se le esté prestando toda la atención que merece. En el contexto de dicho fenómeno propongo ahora que se lean e interpreten algunos libros de microrrelatos que parecen querer emular, a partir de su estructura y de la disposición que los diferentes microtextos tienen en ella, el actual fenómeno de la expansión de los microrrelatos en la red. Mi interés, por tanto, en este trabajo no se dirige al microrrelato en sí mismo, sino al conjunto o serie de microrrelatos en su voluntad de constituir un libro.

Lauro Zavala ha señalado una diferencia interesante entre fragmentos y fractales. El fractal es todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie. El fragmento es lo opuesto al fractal, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie. En definitiva, «el fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece» (Zavala, «Fragmentos…» 19). En este sentido, el crítico Andreas Gelz nos recuerda también que últimamente, cuando se intenta explicar la relación entre los diferentes textos de una agrupación microtextual, se tiende a sustituir el término «fragmento literario» por el de «fractal literario», designando con ese término «una forma que permite que motivos y estructuras similares aparezcan en diferentes niveles textuales y, por ello, en escalas de observación diferentes» (Andreas Gelz 132). Y, efectivamente, se está re-

clamando el estudio del fenómeno microficcional por una ciencia literaria entrelazada con las ciencias exactas, o nanométricas, enfatizando el principio de lo fractal. Se trata de plantear si lo micro o nano automáticamente tiene que contener lo macro (Rike Bolte 251). En relación con todo esto, mi propuesta en este trabajo es el análisis de la estructura de determinados libros de microrrelatos a partir de su supuesta relación fractal con la red de textos que es Internet.

LAS COLECCIONES DE CUENTOS Y LAS ESTRATEGIAS DE SERIALIDAD

Detengámonos ahora en las colecciones impresas de microrrelatos, otra versión de las redes de textos. El fenómeno de la serialidad cuentística ha sido ampliamente estudiado en la tradición anglosajona (Kennedy; Lundén; Ingram) y en los últimos años ha despertado también mucha atención entre la crítica hispanoamericana (Gomes; Mora; Zavala, «Fragmentos…»). De hecho, se ha señalado la profusión hispanoamericana de elementos configuradores de ciclos de cuentos o propiciadores de lecturas que aprehenden como tales a un conjunto de narraciones cortas (Gomes; Zavala). Existe bastante bibliografía al respecto y un sinfín de términos que reflejan los intentos de clasificar y delimitar el fenómeno de la serialidad cuentística: ciclos, ciclos compuestos, arreglados, completados, secuencias, grupos, series, colecciones, enlaces (de encargo), cuentos intercalados, asimilados, combinados, contactos, minificciones integradas, formadas por fragmentos, por fractales (Andreas Gelz 129).

Varios especialistas han tratado de clasificar los diferentes paradigmas de relación que fundan un efecto de unidad en un conjunto determinado de relatos. Gomes parte de las categorías señaladas por Todorov en relación con la disposición de una serie narrativa: intercalación, encadenamiento, alternancia. La primera suma anécdotas hipotácticamente, una dentro de otra; la segunda las suma paratácticamente, una detrás de otra; la tercera, divide las anécdotas en secuencias y combina estas últimas en un discurso continuo (Gomes 562).

Entre estas tres estrategias de serialidad, me interesa especialmente en este trabajo la paratáctica, donde encontraremos series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es aparentemente autónoma y recombina-

ble durante la lectura; es decir, cuya disposición es en apariencia arbitraria. Dentro de la parataxis podemos encontrar a su vez diferentes modalidades de coordinación: «conjuntos de cuentos que comparten unos mismos personajes»; «conjuntos de cuentos unidos por macrofiguras» (reaparición no sólo de personajes, sino también de escenarios, motivos y anécdotas; acontecimientos que se prolongan, personajes que pasan de una narración a otra); «conjuntos de cuentos dispuestos cíclicamente» (cuando la primera pieza y la última establecen una relación de continuidad o mutua referencialidad, «que propicia que el lector cierre el universo de ficción ateniéndose a los confines del libro» (Gomes 564)). Gomes nos habla también de una modalidad nada infrecuente, el *conjunto de cuentos que homenajea los patrones tratadísticos* (Gomes 565). Por su parte, Zavala habla de ciclos de minificción que adoptan estructuras lúdicas: parodias y pastiches genéricos, juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos (Zavala, «Fragmentos…» 15).

Asimismo, se han señalado diferentes estrategias retóricas en los procedimientos de serialidad: las de carácter anafórico (cuando una unidad narrativa retoma un hecho anterior; generalmente se trata de un procedimiento elocutivo que se manifiesta en la reiteración de fórmulas, principalmente de introducción o conclusión), catafórico (cuando una unidad narrativa anuncia un hecho por ocurrir), elípticas (cuando se suprime un hecho que se da por ocurrido), analepsis y prolepsis (también conocidas como *flashback* y *flashforward*, respectivamente) (Zavala, «Fragmentos…» 20). Por otro lado, se ha incidido en el estudio de los paratextos (títulos, prólogos, contraportadas, divisiones internas, tan frecuentes en las colecciones de relatos y microrrelatos, como indicios de un plan rector) o el contexto (el contexto editorial, colecciones, el contexto autorial) como elementos que confieren unidad al conjunto de relatos, condicionando la lectura (Gomes).

Mi intención en este trabajo es llamar la atención sobre la relativa frecuencia de libros de microrrelatos en los que las diferentes microunidades narrativas aparecen encadenados paratácticamente, combinando diferentes estrategias de coordinación, tales como la reaparición de personajes y escenarios o la continuación o conclusión de anécdotas, combinadas estas a su vez con diferentes estrategias retóricas, principalmente de carácter elíptico. Asimismo, simultáneamente, dichas estructuras potencian, junto a esta lec-

tura encadenada, otra que confiere a cada una de esas micropiezas narrativas un valor autónomo y autosuficiente respecto al resto del conjunto. No se trata sólo de crear una red de isotopías semánticas que den coherencia y unidad al conjunto. Se trata más bien de potenciar una lectura cómplice que desentrañe la implícita red de conexiones que se establecen entre unos microtextos y otros, desvelando los sutiles enlaces que estratégicamente se van diseminando en el conjunto de todo un libro. Se trata, en definitiva, de representar a través de una elaborada estructura que unos relatos están conectados a otros.

En el contexto de la literatura española reciente podrían citarse ejemplos como *Los ojos de los peces* (2010) de Rubén Abella, *El libro de las horas contadas* (2011) de José María Merino o el reciente *London Calling* (2015) de Juan Pedro Aparicio. Asimismo, no son poco los libros publicados como supuestas novelas extremadamente fragmentarias que se estructuran a partir de un conjunto de relatos o microrrelatos sutilmente interconectados: *El hombre que inventó Manhattan* (2004) de Ray Loriga, *Nocilla dream* (2006) o *Nocilla Experience* (2008) de Agustín Fernández Mallo serían buenos ejemplos. Otra propuesta interesante y también fronteriza entre la novela y el libro de relatos es *Ladrón de mapas* (2008) de Eduardo Lago. Aunque en este caso la extensión de los relatos interconectados nos impediría hablar de microrrelatos, es especialmente relevante para el tema que nos ocupa el argumento del relato marco que en relación hipotáctica contienen al resto de los relatos del libro: un anónimo escritor cuelga en internet unos cuentos en busca de lector; el juego es aceptado y seguido por una joven francesa que, al tiempo que huye de su pasado, va leyendo y siguiendo el rastro de los relatos conectados hasta dar con su creador. En las contraportadas de todos los libros mencionados podemos encontrar explicaciones muy similares[1] respecto a la novedosa estructura que encon-

[1] A juzgar por lo que leemos en todos estos paratextos (argumentos muy similares en las supuestas novelas y en los supuestos libros de microrrelatos), las diferencias genéricas entre unos y otros parecen depender en realidad del contexto editorial y de lectura. En otro trabajo ya me detuve a reflexionar acerca de ese espacio fronterizo de indeterminación genérica en el que confluye el libro de microrrelatos concatenados y ciertas novelas sumamente fragmentarias, que parecen coincidir en un objetivo común, redefinir el concepto mismo de novela (Gómez Trueba). Sobre la ambigüedad entre los ciclos de cuentos y la novela fragmentaria puede verse Zavala (2004) y, muy especialmente, Andreas Gelz (2015). Denuncia este último que «Una gran parte de la crítica

trará el lector en su interior: «Con estos textos brevísimos, ligados por una sutil red de tramas, personajes y escenarios comunes, Abella despliega toda su capacidad para sintetizar esos momentos de iluminación, esas escenas determinantes, sin vuelta a atrás, que cambian el rumbo de nuestras vidas» *(Los ojos de los peces)*; «El autor avanza un paso más en su trayectoria literaria al abordar la creación de sus ficciones cortas con una nueva fórmula: la de una serie de cuentos, enlazados por unos protagonistas comunes, que conforman una trama novelesca…» *(El libro de las horas contadas);* «Recrea la atmósfera inglesa a partir de más de ochenta microrrelatos que se leen como si fuera una novela…» *(London Calling);* «Cuentos cruzados de vidas que se solapan en el espacio y en el tiempo…» *(El hombre que inventó Manhattan);* «Más que una novela, es el principio de muchas novelas hábilmente ensambladas…» *(Nocilla dream);* «Un escritor lanza al anonimato de la red unos cuentos en los que propone un singular pacto de lectura […] Mucho más que un simple libro de relatos […]» *(El ladrón de mapas)*. Cuando el autor elige una forma determinada de editar el conjunto de sus microrrelatos está creando también una estrategia para proponer un modo de lectura. En este sentido, advierte Lauro Zavala, «Las series de textos breves no sólo exigen una reformulación de las fronteras entre el todo y las partes, y de las fronteras entre diversos géneros canónicos, sino una reformulación de la frontera más importante en el espacio literario: la que existe entre el proceso de creación y el acto de leer» (Zavala, «Fragmentos…» 20).

De cara a profundizar más en el estudio de este singular y fronterizo pacto de lectura me detendré ahora en el análisis del libro de microrrelatos *Los ojos de los peces* (2010), de Rubén Abella. Como acabamos de ver, la estrategia de serialidad que encontramos en el interior de las páginas de este libro viene anunciada ya desde el paratexto de la contraportada, predisponiendo así nuestra experiencia lectora. Y, efectivamente, sorpren-

---

[…] se propone determinar la autonomía del microrrelato como texto y como género literario intentando acrecentar —a pesar de innegables semejanzas fenomenológicas- la diferencia entre el microrrelato y la novela en su versión fragmentada» (Gelz 127). Cree, sin embargo que «en vez de construir en una especie de filología idealista un tipo ideal, un microrrelato modélico que, en realidad, no existe como tal, tendríamos que tener en cuenta, en el sentido de una pragmática literaria, la forma concreta de presentarse el microrrelato, que es en la mayoría de los casos en formas «compuestas», de relaciones de contigüidad textual» (Gelz 127).

de encontrar en el interior de este libro de microrrelatos una sutil red de relaciones que se establecen entre unos microrrelatos y otros, a partir de la reiteración de nombres de personajes o de escenarios. No todo los microrrelatos del libro parecen estar relacionados, pero muchos de ellos lo están de forma muy explícita a partir de una relación de encadenamiento paratáctico. Veamos algún ejemplo: en la página 24 encontramos el siguiente microrrelato:

> EXPIACIÓN
>
> —¿Estás bien encanto? —preguntó Penélope desde la cama.
>
> Damocles la miró sin verla. Se sentía gastado, débil, infinitamente viejo. Sin decir palabra agarró la chaqueta, dejó la cantidad acordada en la mesilla y se marchó.
>
> No pasa un día sin que lamente mil veces haber desafiado al Altísimo *(Los ojos de los peces 24)*.

Podemos leer este microrrelato de forma aislada, y no tendremos ninguna dificultad para comprenderlo e interpretarlo. No obstante, leído este texto en el conjunto del libro, en el lugar exacto que ocupa dentro de este y especialmente en relación con los dos textos anteriores, adquiere un significado más preciso. Naturalmente, los dos anteriores también pueden ser leídos y entendidos de manera aislada o en relación con los otros. En ellos se nos había hablado previamente de un personaje llamado Damocles. En el primer microrrelato en el que aparece este personaje, «El anuncio» (*Los ojos de los peces* 22), se nos dice que este, un hombre ya maduro y recién enviudado, por fin se decide a dar el paso que le había tentado inconfesablemente durante toda su vida: tener una relación con una prostituta. En el siguiente, «La cita» (*Los ojos de los peces* 23), se nos narra el terrible descubrimiento por parte de Damocles en la habitación de una prostituta de una fotografía de esta, junto a otra mujer que resulta ser la hija de aquel, enterándose en ese momento de la doble vida que ha llevado su hija. Naturalmente, cuando el lector conoce toda esta información acerca de lo que le ocurrió a Damocles, el microrrelato «Expiación» es leído de una forma diferente. Las posibilidades de interpretación del texto quedan reducidas, mientras que una lectura aislada del mismo abre el texto a muchas posibles

interpretaciones. En ese sentido parece un acierto que en ninguno de los tres encontremos fórmulas elocutivas de introducción o conclusión, que impliquen una relación anafórica o catafórica entre ellos. Dicha ausencia potencia la lectura aislada de los tres microrrelatos.

A medida que vamos avanzando en la lectura del libro vamos descubriendo más hilos narrativos construidos sutilmente a partir de la reaparición de personajes o lugares en diferentes microrrelatos que, a diferencia del primer ejemplo aludido, ya no están ubicados consecutivamente en el conjunto del libro. Por ejemplo, a lo largo del libro encontramos desperdigados en las diferentes secciones cinco microrrelatos que llevan por título «Viaducto» y se subtitulan «(uno)», «(dos)», «(tres)»… En los cinco se narra una misma historia con posibles desenlaces o desde diferentes perspectivas. De nuevo, encontramos que leídos de forma aislada tienen un significado pleno y a cada cual más sugerente, pero cuando leemos la serie completa nuestra experiencia lectora es diferente, ya que la clásica idea borgeana de los senderos que se bifurcan se adhiere al significado de cada uno de los cinco textos. Los cinco textos concatenados a partir de un mismo título vienen a metaforizar así la idea del hipertexto. No en balde, entre los microrrelatos de la serie «Viaducto» encontramos también otro texto titulado «Bifurcaciones» que reflexiona sobre la idea borgeana de las bifurcaciones del tiempo y la posibilidad de haber podido vivir otras vidas posibles si, en cada bifurcación de nuestro pasado, hubiéramos elegido un sendero distinto del que realmente elegimos («Bifurcaciones», *Los ojos de los peces* 79).

Aunque los cinco microrrelatos de la serie «Viaducto» no aparezcan de forma consecutiva sino aleatoriamente desperdigados a lo largo de las diferentes secciones, la homogeneidad del título potencia la lectura conectada de todos ellos. En otras muchas ocasiones el autor (prescindiendo tanto del orden consecutivo, como de la recurrencia a un título idéntico) renuncia a las marcas de intertextualidad entre unos microrrelatos y otros, dejando que sea el lector quien adivine esas relaciones.

En cualquier caso, es evidente que dichas relaciones se incrementen en las dos últimas secciones del libro, en las que determinados personajes y lugares muy recurrentes acaban siendo familiares para los lectores. Buen ejemplo de este procedimiento lo encontramos en el microrrelato titulado

«Vestigios» (105), en el que se nos enumera todo lo que encontraron en el fondo del estanque del Retiro cuando lo vaciaron para limpiarlo. Junto a una lista de numerosos objetos a cada cual más inverosímil, encontraron también el cuerpo de un hombre llamado Zenón.

VESTIGIOS

> Variaron el estanque del Retiro para limpiarlo, y encontraron: 6 barcas, 8.132 peces, un semáforo, 46 mesas, 193 sillas, 14 monopatines, 9 bancos, 12 bicicletas, 19 vallas de obra, 20 papeleras, 4 motos, 6 somieres, 53 teléfonos móviles, 3 contenedores de basura, 11 radios, una caja fuerte abierta y vacía, 127 zapatos, 2 carros de supermercados, 55 relojes, 10 anillos de compromiso, 74 navajas, 7 urnas funerarias, 38 pistolas, 326 botellas de distintos licores, un tenderete de helados, 62 cámaras fotográficas, 93 pares de gafas, 8 señales de tráfico, una lavadora, 21 dentaduras postizas, 4 coches de niño, y el cadáver hinchado y cubierto de limo de un hombre llamado Zenón (*Los ojos de los peces* 105).

Este texto es una excelente ejemplificación de la elipsis como rasgo distintivo del microrrelato. Cada uno de esos objetos nombrados en el texto funciona a modo de la punta del iceberg de la que nos habló Hemingway, obligándonos a reconstruir tantas posibles novelas como objetos se mencionan. Sin embargo, la mención de uno solo de los hallazgos del fondo del estanque, la del cuerpo de un hombre llamado Zenón, pone en marcha un mecanismo distinto al del resto de objetos, que en este caso tendría que ver más con la intertextualidad que con la elipsis. Previamente el lector ha sabido por otros microrrelatos de la mala vida y el alcoholismo de este personaje, lo que explica sin lugar a dudas por qué Zenón acabó sus días en el fondo de un estanque.

ANOCHE

> El teléfono lo despertó a las diez de la mañana, una hora inexistente para alguien como Zenón, que sólo vivía de noche.
>
> —¿Dígame? —farfulló, aún borracho.
>
> —Buenos días. Soy Ángel Cuadrado, de Seguros Virtud.
>
> —No necesito ningún seguro, gracias.
>
> —No, no. Le llamo por el accidente de anoche.
>
> —Yo no he tenido ningún accidente.

—Se llevó por delante el vehículo de uno de nuestros asegurados, un vecino suyo, el señor Plácido Costa…

—Tiene que haber un error—dijo Zenón, tajante, y colgó el auricular.

Para quedarse más tranquilo, se asomó a la ventana y le echó un vistazo a su coche: estaba subido a la acera, con el morro desecho, los faros pulverizados y el parachoques atravesado en el bordillo.

Entonces sintió un dolor punzante en el cuello.

Y llamaron a la puerta.

Y volvió a sonar el teléfono (Los ojos de los peces 87).

«Anoche» y «Vestigios» aparecen ubicados en diferentes secciones del libro y ente ellos hay algún otro microrrelato que nos habla de Zenón y otros cuyo contenido nada tiene que ver con la historia de este hombre. Esta aleatoria distribución de los textos dificulta al tiempo que hace más atractiva la búsqueda de conexiones. Ahora bien, cabe preguntarse si la lectura previa de este otro texto enriquece la lectura de «Vestigios». Si leemos el microrrelato «Vestigios» de forma aislada no podremos saber por qué el cuerpo de un hombre acabó en el fondo de un estanque, pero sin duda el misterio del relato y las posibilidades de interpretación se incrementarían notablemente en este caso.

Ya casi al final del libro, encontramos un microrrelato titulado de forma muy significativa «Desenlace» y, en él, efectivamente, se nos narra el desenlace de una antigua enemistad entre dos personajes, Landelino Ortega y Pepe Villa, que ya habían aparecido en otros microrrelatos anteriores.

DESENLACE

Tras décadas de rencor enquistado, malas pasadas y aborrecimiento mutuos, Landelino Ortega murió y, para asombro de sus seres queridos, Pepe Villa se presentó en el funeral con una corona de flores, sollozando como un viudo entregado.

Por la noche se bebió dos botellas de orujo en el bar Oasis. Antes de perder la lucidez, le dijo a Virgilio que no había querido ofender a nadie yendo a la iglesia. Pensara lo que pensara la gente su dolor era sincero.

—Porque sin el odio —confesó con los párpados a media asta, en los instantes previos al desplome—, ya no tengo excusas para seguir viviendo (*Los ojos de los peces* 149).

En este caso el propio título nos sugiere una relación anafórica con respecto a algún relato anterior. Asimismo, el título de «Desenlace» nos llevaría a pensar que la historia de ambos personajes había quedado incompleta en los anteriores textos, pero si acudimos a uno de los microrrelatos en los que ya se nos hablaba de los dos personajes y de su antigua enemistad, por ejemplo, el titulado «Desplante», descubriremos un microrrelato extraordinario y que en absoluto deja en el lector la sensación de estar leyendo un texto inacabado en el que se precise de cierta información para cerrarlo.

DESPLANTE

> Landelino Ortega vio acercarse a Pepe Villa en pleno chaparrón, un minuto antes de que dieran las ocho. Con mucha calma, rodeó el mostrador de la mercería y fue a esperarlo a la puerta. Cuando lo tuvo enfrente, al otro lado del cristal, echó el tranco de golpe y se señaló el reloj con el dedo.
>
> Pepe Villa se quitó el pelo empapado de la frente y, con ojos suplicantes, abrió en el aire un paraguas invisible. Landelino Ortega negó varias veces con la cabeza y observó con impavidez cómo su vecino se alejaba chorreando lluvia, encogido por el peso del aguacero.
>
> Luego volvió al mostrador e hizo caja.
>
> Se fue a casa preocupado. Si las ventas no mejoraban, iba a tener que cerrar el negocio (138).

La relación que se establece, a nivel de temas, personajes, escenarios, entre unos microrrelatos y otros, viene a modificar ostensiblemente la experiencia de la lectura. La lectura de libros como este se convierte en una experiencia que, con el modelo paradigmático de obras como *Rayuela* al fondo, tiene que ver con la búsqueda del itinerario o recorrido correcto.

Creo que el interesante y hábil juego que establece Rubén Abella a lo largo de su libro, en relación con estos microrrelatos concatenados, no es en absoluto gratuito, más bien parece estar relacionado con una implícita y subyacente reflexión acerca de la fragmentación/unidad como rasgo inherente al discurso contemporáneo.

LA INTERTEXTUALIDAD Y LA INTRATEXTUALIDAD EN LAS SERIES DE MICRORRELATOS

En la extensa bibliografía que se afana por perfilar la caracterización genérica del microrrelato, se insiste una y otra vez en la intertextualidad como uno de sus rasgos esenciales. Que el microrrelato es especialmente propicio a los juegos intertextuales queda puesto de manifiesto con un libro como *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso* (México, Alfaguara, 2001), de Lauro Zavala. Con dicho volumen Zavala trataba de poner en evidencia la ingente cantidad de textos que de alguna manera parten de una reelaboración intertextual del popular microrrelato de Monterroso, formado tan sólo por siete palabras. Esta divertida propuesta pone de manifiesto los paradójicos atributos del género: «concisión y densidad, contundencia y elipsis, precisión y polisemia» (Zavala, «Fragmentos…» 21). «Este volumen —nos dice el autor— es un homenaje a la paradoja», la paradoja de que un texto de siete palabras sea uno de los más estudiados, citados, glosados y parodiados en la historia de la palabra escrita. El libro tiene una intención lúdica evidente, pero quizás esta hubiera sido más interesante si no figurara como autor del volumen Lauro Zavala, sino Augusto Monterroso, como encontramos en las verdaderas ediciones anotadas de un texto clásico.

En realidad, son numerosísimos los microrrelatos que se construyen a partir de la reelaboración de un texto, autor, o motivo clásico. Borges, Cervantes, Kafka… se convierten en intertextos frecuentísimos en el ámbito de la microficción, hasta el punto de que se podrían establecer auténticos ciclos de microrrelatos a partir de las variantes sobre un mismo autor, obra o motivo. El conjunto de versiones componen así una red de microrrelatos enlazados entre sí, como los que Zavala agrupa en torno al motivo del dinosaurio.

EL VIADUCTO (UNO)

Óscar volvía a casa por las calle dormidas.

Al cruzar el Viaducto vio, en la acera opuesta, a una mujer sentada en la barandilla, preparándose para saltar.

—¡No, no, espera! —gritó.

Atravesó la calzada corriendo, alargó el brazo y trató con un gesto desesperado de detenerla, pero no llegó a tiempo. La mujer se precipitó como un ángel muerto en el vacío.

Más tarde, cuando se llevaron el cuerpo, un jubilado insomne aseguró haber visto desde su ventana cómo Óscar la empujaba.

Y la policía le creyó.

EL VIADUCTO (TRES)

Óscar volvió a casa por las calle dormidas.

Al cruzar el viaducto vio, en la acera opuesta, a una mujer sentada en la barandilla, preparándose para saltar.

Atravesó a calzada con sigilo, se colocó tras ella, lanzó una ojeada rápida a su alrededor y, viendo que no venía nadie, la empujó.

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí (Augusto Monterroso).

EL DINOSAURIO	LA CULTA DAMA	EL CORRECTOR
Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí (Pablo Urbany).	Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado «El dinosaurio». —Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo (José de la Colina).	Cuando enmendó, la errata todavía estaba allí (José Muñoz Vargas).

Pues bien, lo que encontramos en algunas colecciones de cuentos o microcuentos, tales como *Los ojos de los peces,* son fenómenos de *intratextualidad,* es decir un tipo de *intertextualidad* que opera sobre textos del mismo autor (Martínez Fernández 151). La práctica de la intratextualidad

está dirigida a producir un efecto de continuidad y coherencia en el conjunto de la obra de un autor, pero al tiempo requiere una mayor colaboración y complicidad por parte del lector. Se han estudiado con detalle prácticas relacionadas con la intratextualidad, tales como la «reescritura» o «autoreescritura», es decir, «la remodelación de los textos mediante los propios textos» (Camarero 41-42)[2]. Pero, en realidad, todos los procedimientos propios de la intertextualidad funcionan de igual manera en relación con la intratextualidad (Martínez Fernández 152). El uso de citas o alusiones, de marcadores del intertexto o la reelaboración del mismo… puede producirse también a un nivel intratextual, en el interior de la obra de un autor y con relación a esa misma obra. El caso de *Los ojos de los peces* pone claramente en evidencia este procedimiento, de tal forma que un texto como «Viaducto (tres)» puede ser interpretado como una reelaboración paródica del texto titulado «Viaducto (uno)», de la misma manera que numerosos microrrelatos contemporáneos se han escrito a partir de una reelaboración paródica de «El dinosaurio» de Monterroso.

En libros como *Los ojos de los peces,* las relaciones intratextuales entre unos microtextos y otros parecen funcionar metafóricamente como las relaciones intertextuales que el microrrelato como género mantiene con una determinada tradición literaria. Asimismo, los sutiles enlaces que estratégicamente se van diseminando por todo el libro metaforizan auténticos links, de tal forma que la estructura en cierto modo hipertextual de todo el libro, un conjunto de microtextos conectados en forma de red, parece sugerirnos una relación fractal con la gran red de microficciones que es, a su vez, internet.

Como el usuario que navega por internet, el lector de un libro como este, nunca logra tener una visión global de la obra. A diferencia del libro impreso, Internet carece de un índice que dirija nuestro recorrido y nuestra lectura. Pero el índice de libros como *Los ojos de los peces* (en el que se recogen los títulos de los microrrelatos agrupados en cinco secciones), aunque publicados en formato impreso, tampoco revelan la estructura real de la obra, ya que en absoluto muestran las conexiones que cada uno de los textos establece con los otros textos del conjunto. Como cada usuario de

[2] Martínez Fernández estudia casos de intensa intratextualidad en la obra poética de autores como Blas de Otero, Gil de Biedma o Jorge Guillén (152).

internet, cada lector del libro de microrrelatos interconectados construirá su propia imagen del conjunto. Tras la lectura nos quedará la inquietante sensación de que dicha imagen es sólo una actualización parcial de un texto virtual que nunca conocerá en su totalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Abella, Rubén. *Los ojos de los peces*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

Bolte, Rike. «Difícil diminuto: midiendo el impacto de la microficción en el contexto de una tipología general de lo micromediático». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. (Eds.) Ottmar Ette «et alii». Madrid, Iberoamericana-Verbuert, 2015. 249-263.

Brescia, Pablo y Evelia Romano (Coords.). *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. México, D.F.: UNAM, 2006.

Bustamante Valvuena, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Universidad de Valladolid, 2012 (tesis doctoral).

Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.

Escandell Montiel, Daniel. «Tuiteratura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital», *Iberic@l Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 5, 37-48 (2014): 37- 48. Disponible en: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2014/04/05-05.pdf>

Gelz, Andreas. «Microrrelatos y novela —convergencias y divergencias». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. (Eds.) Ottmar Ette «et alii». Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 2015. 127-137.

Gomes, Miguel. «Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano». *RILCE* 16.3 (2000): 557-583.

Gómez Trueba, Teresa. «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica». *Las fronteras del microrrelato: Análisis teórico-crítico literario del microrrelato español e hispanoamericano*. (Eds.) Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués Martín. Madrid — Frankfurt: Iberoamericana-Verbuert, 2013. 37 - 51.

Ingram, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton, 1971.

KENNEDY, Gerald (Ed.). *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LUNDÉN, Rolf. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La Intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.

MORA, Gabriela. «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)». *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 131-138.

MORA, Vicente Luis. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.

TOMASSINI, Gaciela. «De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua». *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve* 13 (2006): 14-38. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047498>

—. «Los *litblogs* de microficción: un universo rizomático en la red». *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. (Eds.) Ottmar Ette «et alii». Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 2015. 265-279.

ZAVALA, Lauro. *El dinosaurio anotado. Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara, 2002.

—. «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve». Rlit LXVI, 131 (2004): 5-22.

LA CONTAMINACIÓN COMO RECURSO CREATIVO EN EL MICRORRELATO

Leticia Bustamante Valbuena
I.E.S. José MaríaPereda

> Somos el *homo sapiens* porque somos el *homo narrans*. Nuestra naturaleza es narración.
>
> José María Merino

En mitad de la segunda década del siglo XXI, ya se puede decir que el microrrelato se ha normalizado en España. Se han superado conceptualizaciones que con frecuencia han suscitado controversia, como la nomenclatura, su historia, el estatuto genérico o sus rasgos definidores (Andres-Suárez, *El microrrelato*… 19-77; Valls, «El microrrelato…» 21-49). La actividad creadora de esta forma microficcional ha cobrado fuerza y los mecanismos por los que paulatinamente se ha de configurar el canon en el nuevo siglo parecen responder a esta realidad (Pujante 95-107). Por otro lado, la consolidación del género coincide con la globalización cultural, propiciada especialmente por internet, que ha facilitado tanto su internacionalización como su popularización (Bustamante, «De cómo el microrrelato…» 62-68; y «La brevedad en la red…» 43-61). Así, una vez fijada su caracterización teórica, parece que la atención se ha desplazado al análisis y crítica de obras, pero, sobre todo, al estudio de las redes tejidas en la *web*.

Con tal estado de la cuestión, ¿qué sentido tiene proponer la reflexión sobre un procedimiento creativo? La respuesta es sencilla: si estamos de acuerdo en que el microrrelato es un género histórico, es decir, nace, evoluciona, incluso puede morir o desaparecer, sus rasgos pueden sufrir variaciones e innovaciones, y, dado el afán lúdico y experimentador por el que se caracteriza, no es de extrañar que se incorporen provocaciones que hagan tambalear algunos de sus principios. En otras palabras, la normali-

zación del microrrelato no supone su inmutabilidad, sino todo lo contrario, la necesaria exploración de nuevos o renovados caminos en la creación.

Al estudiar los procesos históricos de formación, legitimación y consolidación de este género, se han explicado sus relaciones con otras formas como el cuento, el poema en prosa y el aforismo… Y términos como decantación o desplazamiento (Epple 123-136) han sido habituales para explicar el nacimiento y la evolución del microrrelato, porque la modificación y la contaminación genérica se encuentran en su misma génesis. Además, la contaminación no rige solo su conformación diacrónica, sino que forma parte sustancial de su caracterización y provoca que se busque deliberadamente la combinación, la hibridez y la apropiación. Sabemos que el microrrelato es capaz de asumir otros códigos de expresión, otros géneros literarios y otros discursos textuales.

Partamos de la siguiente definición de microrrelato:

> El microrrelato, forma narrativa en prosa, que adquiere estatuto genérico en el seno de la posmodernidad, se caracteriza por la intensidad, la tensión y la unidad de efecto, conseguidas fundamentalmente por la complejidad de los mundos ficcionales, la virtualidad de la narración y la brevedad textual extrema; esta combinación se lleva a cabo mediante procedimientos por los que autor y lector se ven impelidos a un laborioso y exigente proceso de creación y recepción respectivamente, que se ve facilitado por la complicidad establecida entre ambos (Bustamante, *Aproximación…* 77).

Además de la célebre tríada de Edgar Alan Poe, modificada en lo cualitativo y en lo cuantitativo para el microrrelato, en esta caracterización se aprecian algunos rasgos irrenunciables, como la pertenencia al ámbito de la ficción, la existencia de sustancia narrativa y la consabida brevedad. Al llevar a cabo este ejercicio de *intensionalización* y *ahormamiento* (Ruiz de la Cierva 589-599), se descubre que la contaminación se encuentra presente en cada uno de los niveles del relato y que, por eso, es frecuente que se manifieste de alguna manera en las creaciones. Así, entre sus rasgos pragmáticos, es necesario tener en cuenta que el hibridismo, la mixtura, la disolución de fronteras entre artes, códigos y géneros son rasgos propios de la episteme posmoderna, alentado todo ello por la complicidad entre creadores y receptores en cuanto al afán experimental y la actitud lúdica;

esto provoca que, con frecuencia, haya intertextualidad en la historia y architextualidad en el discurso, lo que puede propiciar no solo la transdiscursividad sino también cierta transgenericidad, de modo que se cuestione su identidad como género narrativo, ya que es posible que la sustancia narrativa —principio irrenunciable en este género— se encuentre transmutada e, incluso, apenas perceptible.

CUANDO EL LIBRO DE MICRORRELATOS ES UNA CAJA DE SORPRESAS

La existencia de libros en que se combinan microrrelatos con cuentos, con fragmentos o con otras formas microficcionales se ha vinculado a los procesos históricos de formación y legitimación del género (Noguerol, «Híbridos genéricos…» 37-49). Es lógico que en etapas de vacilaciones intergenéricas y en otras más cercanas en que todavía existía cierto desconocimiento, abundaran las obras misceláneas. Pero esta explicación no justificaría su proliferación en la actualidad, cuando la identidad de este género está bastante aceptada por sus creadores, editores y lectores.

En el corpus de microrrelato español realizado por Irene Andres-Suárez en el año 2012 y publicado en 2013 —el más completo hasta el momento—, la investigadora se ve obligada a diferenciar entre «Libros de microrrelatos» y «Libros compuestos de cuentos y microrrelatos». Esto no sería de extrañar si los que se incluyen en este segundo apartado hubieran sido publicados en el siglo XX. Pero unos sesenta títulos de esta segunda lista han visto la luz en el siglo XXI (Andres-Suárez, «Corpus…» 3-10). Parece, entonces, que los escritores componen obras misceláneas a sabiendas de que están combinando géneros diferentes, y no solo cuento y microrrelato, sino también otras formas microtextuales. Como es sabido, esta fragmentariedad es un rasgo inequívoco de la episteme posmoderna, que se manifiesta de diversas formas en el pensamiento, en el arte y en la literatura. Así, en la novela también se produce este fenómeno, tal como se ha estudiado en títulos de autores españoles como Enrique Vila-Matas, Agustín Fernández Mallo, Manuel Vilas, Ray Lóriga o Alberto Olmos, situados en un espacio de indeterminación genérica que quiebra los principios de la novela entendida de manera convencional (Gómez Trueba 37-51).

En los volúmenes que de algún modo llevan la etiqueta de «microrre-

lato», parece que la brevedad y la fractalidad propias del género propician aún más que se incluyan cuentos —a veces de dos o tres páginas, con intensidad y condensación suficientes para dificultar su categorización—, fragmentos, citas, paratextos transmutados en pequeñas entradas de ficción autorreferencial o metaficcional, aforismos, piezas ultrabreves más o menos narrativas, poemas en verso… Lo concretaremos con algunos libros publicados en España con posterioridad al año 2012.

De antología. La logia del microrrelato (2013)[1] es una colectánea a cargo de Rosana Alonso y Manu Espada. En el volumen se reúnen ciento treinta y ocho microrrelatos, inéditos en el momento de su publicación, escritos por sesenta y nueve autores pertenecientes a lo que se ha denominado «generación blogger»: escritores que se han dado a conocer sobre todo en sus bitácoras, asiduos a certámenes literarios, muchos de ellos presentes en selecciones antológicas precedentes y algunos —más de veinte— con libros propios publicados. Por tanto, el volumen constituye un reconocimiento a la relevancia que los medios digitales, los concursos y las antologías colectivas han tenido en el desarrollo y la difusión del género durante los últimos años. Pero lo que nos interesa aquí es el planteamiento lúdico que predomina en el volumen, por el que se desdibujan las líneas que separan la realidad de la ficción, de modo que todo se transforma en Literatura. Así, la crónica-reseña que ocupa la contracubierta, fechada el 8 de mayo de 1970, resulta irónicamente anacrónica; prólogo y epílogo son simulacros de la conversación en un *chat*; y en el cuerpo de la antología los autores se presentan con microtextos «autobiográficos» entre los que encontramos formas próximas al aforismo, a la prosa poética o, incluso, verdaderos microrrelatos, como los de Xesc López, Rocío Romero Peinado y Sara Lew. En estas tres presentaciones metaficcionales, se puede apreciar distinto grado de ficcionalidad y narratividad, que aquí hemos ordenado en sentido creciente:

> Náufrago vocacional y experto en islear, me atraen los imposibles: nací de mi vecina en lugar de mi madre. Hecho el elefante en papillote, ahora trabajo en la ballena a la sal.

[1] Incluiremos las reseñas de los volúmenes citados en las notas, para distinguirlas de los libros de microrrelatos y los trabajos de investigación, que se incluyen en la Bibliografía. Algunas reseñas de *De antología. La logia del microrrelato* (2013): «La logia del microrrelato. Una antología en la encrucijada». El *Cuento en Red* 28, otoño 2013, pp. 48-50. http://cuentoenred.xoc.uam.mx

Xesc López, *De antología*… 69.

Un día se pintó junto a un mar azul y allí continúa, atrapada en el cuadro. Sin embargo, al ver a la gente ajetreada pasar, se dice, «pobres, no saben que están encerrados».

Sara Lew, *De antología*… 233.

Aparecen de repente, agazapados, con las alas plegadas. No todos son ángeles. Los coloco con cuidado en el alféizar y espero. Casi todos saltan, algunos no vuelan.

Rocío Romero Peinado, *De antología*… 89.

Esta tendencia a transmutar paratextos en breves piezas de ficción se observa también en *La vida es una palabra muy corta* (2014), de Beatriz Alonso Aranzábal[2]. El libro está organizado en seis apartados: «Aceite de adormidera», «De lirios y gladiolos», «Hiel de buey», «Imaginaciones mías», «Licor de aguarrás» y «San Deces», una sección de hiperbreves en la línea de los «Caprichos» de Ramón Gómez de la Serna, unos cercanos al aforismo y otros con más sustancia narrativa. Estos epígrafes llaman la atención por los juegos de palabras y su simbolismo, pero además funcionan como títulos que se glosan en breves autorreferencias situadas en el límite de lo factual, lo ficcional y lo metaficcional. Así se encabeza la parte «Hiel de buey»:

HIEL DE BUEY

Un concurso, un foro literario, un programa de radio… un tema, y a escribir. Entonces sales a la calle intentando tropezarte con la historia, pero casi siempre se muestra esquiva. Hasta que a veces se deja atrapar. Y la tienes.

Beatriz Alonso Aranzábal. *La vida es una palabra muy corta*, 101.

London Calling (2015), escrito por Juan Pedro Aparicio[3] e ilustrado

---

[2] Beatriz Alonso Aranzábal (Madrid, 1963) es psicóloga, guionista y directora de cortometrajes, traductora y escritora. Formó parte del grupo musical *Los Monaguillosh*, etapa que ha reflejado en su documental *De un tiempo libre a esta parte* (2015). Sus microrrelatos han sido incluidos en antologías como *Relatos en Cadena* (2010), *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español* (2012) o *De antología. La logia del microrrelato* (2013). Mantiene el blog *Cartas sin sellos* <http://cartas-sin-sellos.blogspot.com.es>. *La vida es una palabra muy corta* (2014) es su primer libro de microrrelatos.

[3] Juan Pedro Aparicio (León, 1941) es un escritor polifacético que ha cultivado la novela, el relato, el microrrelato, el ensayo el artículo periodístico, el libro de viajes… Licenciado en Derecho, fue director del Instituto Cervantes de Londres. Entre sus publicaciones destacan varias novelas como

por Fernando Vicente, se sitúa en la tradición universal del relato enmarcado. Sin embargo, en la contracubierta podemos leer: «Todo un *Decamerón* moderno compuesto por microrrelatos que atraviesan impecables el paisaje urbano de Londres, una de las ciudades ineludibles de nuestro imaginario y nuestra memoria». En una curiosa reunión de siete caballeros británicos y el embajador de España, se van relatando historias, narraciones de segundo nivel que cuentan esos narradores intradiegéticos. Cada relato está introducido por la voz de su narrador —«Lord Leighton Buzzard dijo…»; «Lord Wandworth puntualizó…»— o precedido por el diálogo de los tertulianos. Por tanto, cada capítulo, que lleva el título del relato que lo ocupa, es un fragmento carente de autonomía —principio irrenunciable del microrrelato—, ya que las historias son independientes, pero pertenecen a un conjunto cohesionado en una narración-marco que se manifiesta en indicios lingüísticos explícitos. Por lo demás, esas historias sí poseen los rasgos del microrrelato, género ampliamente cultivado y conocido por el autor, aficionado también al filandón leonés.

En *Personajes secundarios* (2015), Manu Espada[4] hace un auténtico alarde de dominio técnico y despliega un amplio abanico de procedimientos contaminantes: combinación de mundos ficcionales, intertextualidad

Lo que es del César (1981), *El año del francés* (1986), *Retratos de ambigú* (1989), *La forma de la noche* (1994), *Malo en Madrid o el caso de la viuda polaca* (1996), *El viajero de Leicester* (1997), *Qué tiempo tan feliz* (2000) y *La gran bruma* (2001). Ha publicado numerosos cuentos en revistas y antologías, algunos de ellos reunidos en volúmenes como *El origen del mono y otros relatos* (1975) o *La vida en blanco* (2005). Sus libros de viajes son, por ejemplo, *Los caminos del Esla* (1980), en colaboración con José María Merino, *El Transcantábrico* (1982) o *La mirada de la luna (diez días entre los nietos de Mao)* (1997). A sus dos volúmenes de microtextos, *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábolo* (2008), hay que añadir *London Calling* (2015). Del género y de este libro en particular ha hablado en la entrevista con Javier Yuste para «El cultural» (*ABC*, 23/04/2015).

[4] Manu Espada (Salamanca, 1974) es periodista y trabaja como guionista en programas de ficción y entretenimiento en varias cadenas de televisión. Ha dirigido y filmado su obra *El tercer día* (2007) . Entre sus libros de narrativa breve, hay algunos de relatos —*El desguace* (2007), *Fuera de temario* (2010) y *Zoom* — y dos de microrrelatos, que son *Ciento y pico novelas a escala* (2011) y *Personajes secundarios* (2015). Mantiene su blog *La espada oxidada* <http://manuespada.blogspot.com.es/>. Se puede consultar una reseña de su último libro de microrrelatos en el blog *La tormenta en un vaso*, realizada por Miguel Baquero (http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es 05/05/2015) y la entrevista al autor realizada por Mercedes Ruano para *Salamanca al día* (<http://salamancartvaldia.es> 29/04/2015).

endoliteraria y exoliteraria, aproximación a otras artes, hibridación del microrrelato con otros géneros literarios y otras variantes genéricas contemporáneas, architextualidad y apropiación discursiva… Así, en el texto liminar «La etiqueta» (15-17), se mezclan realidad y ficción en un relato que conmueve tanto por su autenticidad como por su belleza literaria. El lector encontrará algunas piezas próximas al cuento por su extensión, aunque con la intensidad, la densidad y la unidad propias del microrrelato, como «Nosotros matamos a David Foster Wallace» (83-84). El libro está plagado de personajes, ambientes, argumentos y títulos del ámbito cinematográfico, del mundo de la música, de la literatura o de la moda. Se logran pastiches con sentido lúdico, adaptando el microrrelato a la literatura zombi, pop o gore en textos cuyos títulos son tan elocuentes como «Cantantes zombis (microrrelato pulp)» (35-36), «Espejismos (cuentos pop)» (47) o «Striptease (microrrelato gore)» (65-66). No faltan los microrrelatos con texto dramático: «Hidrodinámica o la trayectoria de los fluidos comprensibles» (43-44) y «18.936379º Norte, 155.646315º Oeste» (48-49). Se pueden encontrar también dos textos en verso: los versículos rimados de «Apocalipsis papirofléxico (microrrelato hip-hop)» (26-27) imponen un ritmo de lectura que corrobora su título; y en «Cibersoneto» (55) sus cuartetos y tercetos contienen términos informáticos yuxtapuestos —abreviaturas, acrónimos y anglicismos y algún guiño a la ciencia ficción y a los videojuegos- cuyo único sentido narrativo lo aportan los términos con los que empieza y termina: «intro» y «Ctrl Alt Supr», respectivamente. En otros textos, se aprecia apropiación de discursos ajenos a la literatura, como la entrada de diccionario que se toma como título en «Rama de la matemática que utiliza grandes conjuntos de datos numéricos para obtener inferencias basadas en el cálculo de probabilidades» (32-33). También la experimentación tipográfica tiene un lugar destacado en el volumen: «Las huellas (microrrelato reversible)» (50-51), «El jefe» (57) o «Cambio climático» (58). Pero, tal vez, el grado mayor de contaminación y mestizaje se encuentre en «Cine mudo» (28-29), donde en un texto que combina el guion cinematográfico con el discurso narrativo y las tarjetas de títulos propias del cine mudo, se ficciona el rechazo por parte de George Jessel para protagonizar la primera película del cine sonoro —*El cantante de jazz* (1927)—, en un microrrelato en el que se puede constatar combinación de

mundos ficcionales, aproximación a otras artes, hibridación con otros géneros literarios, incorporación de códigos visuales y tipográficos diversos, architextualidad y apropiación discursiva. En fin, *Personajes secundarios* es un libro lleno de sorpresas y experimentación, plagado de claves para entender el pasado del microrrelato, tomar el pulso a su presente y, posiblemente, prever su futuro.

LA NARRACIÓN INCREMENTADA: MICRORRELATO E ILUSTRACIÓN

En el panorama cultural de la actualidad, la ilustración ha saltado desde los márgenes del arte, desde su reclusión en las tiras de historietas, en el cómic o en la literatura infantil a «cohabitar» con literatura clásica y también con novedades editoriales en magníficos libros ilustrados, a veces cercanos al libro-objeto o al libro-arte. Se podría decir que ha recuperado el esplendor que tuvo en otras épocas, ya que en las vanguardias ya se experimentó con estos puentes entre códigos iconográficos, tipográficos y verbales. Aunque es probable que entre las causas de este interés haya razones vinculadas a los nuevos soportes y vías de difusión cultural, este éxito también tiene mucho que ver con la relevancia del lenguaje visual, con la tendencia a combinar códigos dentro de un mismo sistema cultural y con la interacción entre texto e imagen que se ofrece al receptor para que sea él quien establezca las relaciones e interpretaciones pertinentes. Todo ello es propio de una estética posmoderna, que encontrará en el álbum ilustrado una de las mejores vías de expresión (Durán 31-38).

No parece extraño que el microrrelato haya querido participar de esta tendencia, ya que su discurso verbal condensado y el lenguaje visual tienen en común la capacidad de elidir, connotar y sugerir en un golpe de vista. Las excelentes relaciones existentes entre minificción e imagen han sido estudiadas por Francisca Noguerol en algunos volúmenes publicados en Hispanoamérica («Minificción e imagen…» 198-206) y por Irene Andres-Suárez en *Números pares, impares e idiotas* (2001), con textos de género fronterizo, escritos por Juan José Millás, e ilustraciones de «Forges» («Números…» 241-257) y en *Cuentos del libro de la noche* (2005), con ochenta y cinco microrrelatos escritos e ilustrados por José María Merino («Los nanocuentos…» 259-279).

De más reciente publicación se podrían citar otros, para observar distintas relaciones entre ambos discursos: *Casa de muñecas* (2012), de Patricia Esteban Erlés e ilustrado por Sara Morante; *El oscuro relieve del tiempo* (2015), de Iván Teruel y grabados de Mercè Riba; y *Cuentos mínimos* (2015), con ultrabreves de Pep Bruno e ilustraciones de Goyo Rodríguez.

En *El oscuro relieve del tiempo*, Iván Teruel[5] ha incluido más de setenta textos, con predominio de microrrelatos, aunque la última de sus cuatro secciones está ocupada por cuentos. Los títulos de esos apartados vienen a corroborar las connotaciones de opresión y desorientación presentes en el título del libro: «Anatomía del dolor», «Arqueología del universo», «Topografía del horror» y «Cartografía de la derrota». Como se ha destacado en varias reseñas, los temas que recorren la obra son de gran intensidad, aunque tratados con la suficiente distancia y dosis de ironía: la vulnerabilidad del individuo frente a los demás, la sociedad opresiva, la falta de control ante la fatalidad… Los doce grabados de Mercè Riba son ilustraciones expresionistas que resultan turbadoras, duras y de un simbolismo hostil, lo que consigue reforzar el efecto opresivo y desasosegante de los relatos. En una entrevista, el autor ha explicado la génesis de este libro y ha expresado perfectamente lo que aportan las imágenes:

> […] la colaboración con Mercè fue muy interesante, porque me permitió observar zonas de mi propia narrativa desde el territorio de lo simbólico: la piedra como emblema de la propia existencia de los personajes, dura y frágil al mismo tiempo; las cuerdas como trasunto de su vínculo conflictivo pero indesligable; las vendas como proyección de la arbitrariedad del destino. Por tanto, el libro, con los dibujos de Mercè, se ha convertido en algo distinto a lo que era en un

[5] Iván Teruel (Girona, 1980) es licenciado en Filología hispánica y trabaja como profesor de Educación Secundaria. Ha alternado la investigación con la escritura creativa. Es responsable de una edición crítica de la *Historia Oriental de las Peregrinaciones* (2009) y ha publicado el ensayo *El Perú escindido: antagonismo estético e ideológico entre Arguedas y Vargas Llosa* (2012). Sus relatos y microrrelatos han aparecido en diversas antologías, como *Tiempo de relatos* (2009), *Mar de pirañas. Los nuevos nombres del microrrelato español* (2012), *De antología. La logia del microrrelato* (2013) o *La carne despierta* (2013). *El oscuro relieve del tiempo* (2015), ilustrado por Mercè Riba, ha sido objeto de varias reseñas, como la realizada por Rosa Yáñez para la *Internacional Microcuentista* (<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es> 08/04/2015 o la de Pedro M. Domene *en La tormenta en un vaso* (<http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es> 28/04/2015).

inicio, un producto que incorpora nuevas aristas y que añade matices muy interesantes al sentido global del conjunto.

zasmadrid.com. Entrevista realizada por Julio Jurado. 9 abril de 2015

Efectivamente, las ilustraciones dotan de unidad y coherencia al volumen, poseen esa «sensibilidad común» con el mundo creado por el autor, como él mismo indica en otro momento de la entrevista. En consecuencia, la intensidad de efecto se incrementa sobre el receptor, que no solo relee los textos, sino que también vuelve a mirar y remirar las imágenes para descifrarlas.

En *Casa de muñecas*, escrito por Patricia Esteban Erlés[6] e ilustrado por Sara Morante, encontramos la siguiente dedicatoria: «Dedicado a Facebook, por todo lo que le debe este libro». En ella se alude al proceso creativo de la obra en esta red que, además, fue la que posibilitó el contacto entre ambas creadoras. El resultado es un volumen con cien microrrelatos y cerca de cincuenta ilustraciones que recorren las secciones «Cuarto de juguetes», «Dormitorio principal», «Cuarto de baño», «Salón comedor», «Cocina», «Biblioteca», «Desván de los monstruos, «Cripta» y «Exteriores». La interacción entre el discurso verbal y el icónico es potente desde su génesis, ya que la escritora se inspiró en ciertas imágenes —diseños, fotogramas de películas…— y la ilustradora partió las ficciones verbales para expresarlas en imágenes. Es decir, se produce un fenómeno de écfrasis e hipotiposis (Encinar 223-224). La ambientación oscila entre lo victoriano y el horror gótico, entre lo real, lo fantástico y lo grotesco. Y los temas fundamentales se plantean desde la parodia y la ironía (Sánchez Villadangos 477-478): la frustración ante nuestra contingencia, el lado oscuro que forma parte de nuestro ser, la incertidumbre ante lo desconocido. Las imágenes a dos tintas, negro y magenta, hacen visibles esos abismos íntimos, los «secretos inconfensables», las perversiones que ocultamos. Con algu-

[6] Patricia Esteban Erlés (Zaragoza, 1972) es licenciada en Filología hispánica y profesora de Educación Secundaria. Ha publicado tres libros de cuentos: *Manderley en venta* (2008), *Abierto para fantoches* (2008) y *Azul ruso* (2010). Y ha participado con sus creaciones en varias antologías de relatos, como *Vivo o muerto* (2008), *Perturbaciones* (2009), *22 escarabajos* (2009), *Pequeñas Resistencias 5. Antología del nuevo cuento español* (2010). Su libro de microrrelatos *Casa de muñecas* (2012), ilustrado por Sara Morante, ha sido reseñado, entre otros, por Leticia Bustamante en *Fix 100. Revista hispanoamericana de ficción breve* 5 (enero 2015). 115-118 <http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com_wrapper& Itemid=79>.

nos ejemplos se pueden comprobar las funciones de complementariedad, interpretación y ampliación de las imágenes respecto a los textos, que se alejan de la tradicional relación analógica o reiterativa: en «*Killer Barbies*», la violencia explícita de la imagen —muñecas sangrantes, tuertas, atravesadas por ganchos de carnicero o anzuelos, frente a la ñoñería de la dueña y la muñeca resentida que inspira los crímenes— aporta fuerza a la crueldad del relato; la cabeza de una mujer en la que arden algunos de sus recuerdos infantiles es la alegoría visual con que se interpreta la pérdida de la infancia en «*Toilette*»; y la sobria imagen de «El columpio», una soga de ahorcado, funciona como epifanía o revelación, ya que aporta la clave necesaria para la interpretación del texto, intencionadamente ambiguo. No es este el lugar para extendernos más sobre *Casa de muñecas*, baste con decir que una factura estética impecable, en la que se cuida hasta el color de las guardas, el afán narrativo que impregna todo, incluidos paratextos preliminares y finales, y la excelente relación entre códigos, que llega hasta el guiño del colofón, de efectivo humor negro, convierten un magnífico libro de microrrelatos en un objeto de arte.

Con el libro *Cuentos mínimos* (2015), escrito por Pep Bruno[7] e ilustrado por Goyo Rodríguez avanzamos un paso más en la consideración de las relaciones entre imágenes y microrrelatos. A pesar de la denominación del título —cuentos— este libro se compone de cincuenta microrrelatos ultrabreves que en origen fueron publicados en Twitter, por lo que tienen un máximo de ciento cuarenta caracteres. En principio no estaban destinados a lectores infantiles, pero la editorial Anaya ha publicado el volumen en la colección «Sopa de libros», tal vez porque muchos están protagonizados por niños, por el tipo de ilustración o porque este escritor tiene un amplio

[7] Pep Bruno (Barcelona, 1971) comenzó a contar cuentos de manera profesional para el público adulto, infantil y juvenil en 1994. Imparte cursos, charlas, conferencias y escribe artículos de opinión, crítica literaria y reflexión sobre el hecho narrativo. Tiene publicados 19 libros de cuentos para todas las edades y ha recibido varios premios por sus álbumes ilustrados. En 2005 fundó la editorial Palabras del Candil, especializada en libros y cuentos de narradores orales. Mantiene muy activa su página http://www.pepbruno.com. Como era de esperar, las reseñas de *Cuentos mínimos* se localizan sobre todo en revistas y blogs dedicados a la Literatura infantil. Algunas de ellas son la realizada por Germán Machado en su blog *Garabatos y ringorrangos* (<https://machadolens.wordpress.com> 16/10/2015), o la que firma José Luis Polanco en la revista *Peonza* 114 (noviembre 2015). 107-108.

currículum en literatura infantil. Los textos aparecen emparejados en cada doble página, con una única ilustración que aprovecha la conexión entre ambos, que previamente no existía, dando lugar a una nueva lectura. Así, se producen interesantes contaminaciones, cuyo resultado es el enriquecimiento y la transformación en la interpretación de las narraciones originales: un autor como Pep Bruno, que domina la tradición de las formas simples y el cuento oral, combina el *nonsens*e infantil con la ficción onírica e intertextual, crea y difunde microtextos con los elementos propios del microrrelato y con el formato que exige el tuit; posteriormente, sus nanorrelatos entran a formar parte de un libro ilustrado, de modo que cada doble página es susceptible de propiciar varias lecturas. Tras este proceso, el resultado es que el lector puede hacer una lectura a partir del discurso verbal de cada texto autónomo, otra en la que infiera una suerte de complementariedad o continuidad entre ambos textos y aún puede superponer otra lectura si asume la interacción entre los textos y la imagen, como si se tratara de un álbum ilustrado compuesto por microrrelatos bimembres.

EL RELATO (CASI) OCULTO. EXTREMOS DE VIRTUALIDAD NARRATIVA

Uno de los rasgos definidores del microrrelato es la sustancia narrativa que, por mucho que se haya adelgazado o se haya transmutado en el discurso, habrá dejado los indicios lingüísticos necesarios que permitan al lector reconstruir la historia o construir su propia aproximación. Por eso algunos investigadores defienden que posee virtualidad narrativa, ya que tiene la *virtus* —en su acepción de 'poder, facultad'— de producir un efecto narrativo que es percibido por el lector (Fernández 121-153; Bustamante, *Una aproximación…* 34-36).

Las zonas de incertidumbre, los vacíos narrativos (Roas, «Pragmática…» 55-56) no se deben solo a elipsis, sino que se puede distinguir lo 'inenarrable' (*unnarratable*), que se omite por ser trivial o tabú; lo elidido o 'innarrado' (*unnarrated*), que sería la información suprimida que deja en el texto indicios útiles para restablecerla historia en el proceso de lectura; y lo 'desnarrado', conformado por posibilidades ficcionales no contempladas ni por autor ni por narrador, pero que el lector puede considerar (Ródenas

de Moya, «Contar…» 7 y «Consideraciones…» 76)[8]. Si existe combinación con otros códigos expresivos o transmutación del discurso narrativo en otros modos de discurso y en otras tipologías textuales, es posible que se ejerzan estos tres modos o grados de ocultación, de manera que el lector se verá sometido a una mayor exigencia de cooperación, incluso de cocreación, en interpretaciones en que deberá suponer lo 'inenarrable', inferir lo 'inenarrado' e inventar lo 'desnarrado'.

Para concretarlo nos centraremos en dos piezas de *El libro de los pequeños milagros* (2013), de Juan Jacinto Muñoz Rengel[9]. Desde el título completo del libro —que aparece en la portada, pero no en la cubierta- se deja claro que su lectura puede ser un extravagante viaje para el lector, tal como se aprecia también en la organización de este libro-mapa: «Urbi», «Orbe» y «Extramundi». Por eso no es extraño que sus principales temas sean el paso del tiempo, la degradación de la sociedad, la realidad múltiple y subjetiva, la amenaza individual y colectiva... En el volumen se manifiesta una imaginación desbordante plasmada en mundos ficcionales poblados de criaturas, monstruos y fantasías del imaginario del autor, así como en las referencias culturales, religiosas, artísticas y literarias. La originalidad de las historias discurre de manera lúdica y se transita de lo normal a lo insólito, de la fantasía a la neofantasía y de la ficción a la ciencia ficción. El discurso, sumamente trabajado, lleva al lector por la ironía, la parodia y el humor negro. Intencionadamente, los microrrelatos de Muñoz Rengel se sitúan al borde de lo delirante, de lo que el buen gusto tolera o de la mani-

[8] Ródenas de Moya sigue a Gerald Prince en este planteamiento, que a su vez asume ciertos presupuestos enunciados por Roman Ingarden y Wolfgang Iser.

[9] Juan Jacinto Muñoz Rengel (Málaga, 1974) es autor de las novelas *El asesino hipocondriaco* (2012) y *El sueño del otro* (2013) del relato largo *PINK* (2012) y de los libros de cuentos *88 Mill Lane* (2006) y *De mecánica y alquimia* (2009). Además, ha coordinado y prologado las antologías de narrativa breve *Ficción Sur* (2008), *Perturbaciones* (2009) y *La realidad quebradiza* (2012). Ha sido incluido en las antologías de cuento y de microrrelato como *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español* (2010) y *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (2010) y *Mar de pirañas. Nuevos nombres del microrrelato español* (2012). Se pueden encontrar varias reseñas de *El libro de los pequeños milagros* (2013) como la de Verónica Enamorado Díaz para la revista de la Universidad de Alcalá de Henares *Contrapunto* 7 (diciembre 2013), p.22; la de Víctor Lorenzo para la *Internacional Microcuentista* (<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es> 27/11/2013); o la de Luis Borrás *para La tormenta en un vaso*(<http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es> 17/10/2013).

pulación que el lector acepta. Por tanto, no es de extrañar que haya algunos textos que se sitúen en el filo del género, en los que la narratividad es tan exigua que se ha dejado al lector casi todo el trabajo.

En «De la pintura rupestre al lenguaje del futuro» (65) se presenta una secuencia que comienza con los trazos de reses, como si estuvieran pintadas en cuevas prehistóricas; después un símbolo alude solo a la cabeza del ganado en el alfabeto protocananeo; le sigue una A inclinada, que esquematiza aún más esa cabeza; luego aparece la transcripción de su nombre 'alp', que todavía significa «buey», seguido de, *'bēt',* aún con el significado de «casa»; después, saltándose varios pasos en su evolución hasta ἀλφάβετον, aparece la palabra 'alfabeto' en castellano; y, por último, la transcripción de ese término en código binario[10]. Está claro que la secuencia sigue un orden cronológico, pero los elementos narrativos de la Historia, transformada en historia —personajes, acción, tiempo y espacio— se encuentran implícitos en los símbolos de los distintos códigos. No existen marcas en el discurso que supongan indicios de elipsis, ya que no hay tal, sino material 'inenarrable' —se da por sabido- y 'desnarrado», porque se deja plena libertad al receptor para que articule una historia y, por qué no, el discurso.

En el texto «Ciudad dormitorio» (51), la achitextualidad por apropiación del modo de discurso expositivo con intención informativa y metalingüística, propio de las definiciones del diccionario, propicia la omisión de sustancia narrativa en sus tres grados o tipos. Lo reproducimos a continuación:

CIUDAD DORMITORIO

Ciudad dormitorio. (Del lat. *civĭtas, -ātis., y dormitorĭum.)*

1.f. Conjunto suburbano de una gran ciudad cuya población laboral prescindiría del arte, erradicaría la literatura y borraría todo vestigio de la música o la danza, a cambio de obtener un puesto fijo o de funcionario como profesor de arte, o de literatura, o como administrativo en cualquier tipo de conservatorio, centro dramático o auditorio municipal.

2.f. Conjunto urbano en el que los ciudadanos han decidido pasar sus vidas durmiendo.

3.f. Ciudad zombi.

Véase. Zona de ensanche.

[10] He de confesar que el propio autor me reveló amablemente el significado de algunos de los símbolos.

Con el motivo de la ciudad dormitorio se pone en cuestión nuestro modo de vida actual en la siguiente gradación: la vida sin arte no es auténtica, sino un simulacro de vida; vivirla así es como si estuviéramos dormidos; más aún, es como si estuviéramos muertos. En la primera acepción, la acción transcurre en un espacio explícito y en un hipotético tiempo futuro, el movimiento narrativo es aportado por formas verbales con significación dinámica, cuyo sujeto es un personaje colectivo que sufre transformaciones; por tanto, existe materia 'innarrada' o elidida —cómo se van produciendo esas transformaciones, por ejemplo—, pero fácilmente reconstruible por el lector. En la segunda acepción, se ha incrementado notablemente la síntesis y, por tanto, los vacíos narrativos también; el significante —durmiendo— alude al título —dormitorio—, que adquiere un nuevo significado simbólico; y no interesa dar información de lo que se considera 'desnarrado', será el lector quien deba imaginar cómo transcurre la vida en una ciudad durmiente. Y, en la tercera, el contenido se considera 'inenarrable', tanto por trivial como, tal vez, por tabú, ya que todo el mundo sabe qué ocurre en una ciudad zombi. La progresión en la síntesis y en la fuerza del simbolismo *simulación-sueño-muerte* aporta contundencia y puede ser interpretada también como una progresión narrativa en vertical, que encuentra su contrapunto con el discurso instructivo del final: «Véase ensanche».

CONCLUSIONES

En el siglo XXI, el microrrelato de calidad no solo tiende a alejarse de los clichés y fórmulas estandarizados, sino que se caracteriza por explorar las posibilidades de contaminación y mixtura con otros discursos, con otros géneros literarios, con otros códigos expresivos y con otras artes. Más que nunca, estamos ante una forma literaria dúctil, proteica, permeable y transgresora en que los fenómenos de decantación y desplazamiento, aproximación y combinación, hibridación y apropiación amplían las oportunidades creativas e interpretativas.

Frente a los nuevos formatos de creación y difusión, el libro de microrrelatos —en soporte de papel o electrónico— se conforma como una unidad textual superior basada en los rasgos definidores e irrenunciables del género. En la unidad-libro se desdibujan las limitaciones que la lectura

exenta de sus piezas constitutivas pudiera encontrar. En definitiva, el libro de microrrelatos favorece que creadores y lectores acepten con naturalidad que se encuentran ante un género narrativo contaminado y contaminante.

Hijo de su tiempo, el microrrelato se hace eco de la heterogeneidad de mundos ficcionales, se suma al juego de la apariencia, de la elipsis, de la ocultación narrativa, se mezcla y se transmuta, se integra en el relativismo y en la fragmentariedad posmoderna. Pero, por encima de ello, asume una verdad universal: somos *homo narrans* y nuestra naturaleza tiende a interpretar, reconstruir o construir historias. Por eso en el microrrelato autores y lectores son cómplices en el juego de la suposición, de la inferencia e incluso de la invención. En este principio reside la grandeza de una forma narrativa tan breve como diversa.

BIBLIOGRAFÍA

Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia. Menoscuarto, 2010.

—. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.

—. «Corpus del microrrelato español» *El Cuento en Red* 27 (Primavera de 2013). <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=9118&archivo=10-630-9118jks.pdf&titulo=Corpus%20del%20microrrelato%20español> 3-10.

Bustamante Valbuena, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral dirigida por José Ramón González García. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

—. «De cómo el microrrelato se ha convertido en un fenómeno cultural», *Fábula* (Logroño), núm. 33, otoño-invierno del 2012: 62-68.

—. «La brevedad en la red: el microrrelato en la era de la globalización», *Plesiosaurio* (Lima), núm. 5, 2012 y 2013, <http://www.mediafire.com/view/?b3sgbeuan42b54n>. 43-61.

—. «Microrrelato y antologías en España: la consolidación de un género», *Orillas* (Universidad de Padua, Italia), núm. 2, 2013 <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/02Bustamante_rumbos.pdf >. 1-26

Calvo Revilla, Ana; Navascués, Javier de (eds.). *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

Calvo Revilla, Ana. «Delimitaciónn genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad». Ed. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 15-35.

Epple, Juan Armando. «Orígenes de la minificción». Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción). Palencia: Menoscuarto, 2008. 123-136.

Ette, Omar; Fernando Valls et alii (eds.). *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015.

Durán, Teresa. «El ábum: un modelo de narratología posmoderna». *Primeras noticias. Revista de literatura*, N.º 230 (2007): 31-38.

Encinar, Ángeles. «La fragmentariedad tragicómica y de terror.: los microrrelatos de Andrés Neuman y Patricia Esteban Erlés». Eds. Ette, Omar; Fernando Valls et alii. MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 217-234.

Fernández Pérez, José Luis. «Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuentohispanoamericano» Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato. Madrid: Arco* Libros, 2010. 121-153.

Gómez Trueba, Teresa. «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica». Ed. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 37-51

Noguerol, Francisca. «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX». *El Cuento en Red 1* (primavera 2000). <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3684&archivo=10-251-3684fdb.pdf&titulo=H%C3%AD%C2%ADbridos%20genéricos:%20la%20desintegración%20del%20libro%20en%20la%20literatura%20hispanoamericana%20del%20siglo%20XX>. 37-49.

—. «Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida». Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico (Actas del IV Congreso Internacional de Minificción)*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 183-206.

Pujante Cascales, Basilio. «El canon en el microrrelato del siglo XXI». Eds. Ette, Omar; Fernando Valls et alii. MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 95-107.

Roas, David (ed.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

—. «Pragmática del microrrelato. El lector ante la hiperbrevedad». Ed. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 53-63.

Ródenas de Moya, Domingo. «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo». Ed. David Roas. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. 181-208.

—. «Contar callando y otras leyes del microrrelato». *El microrrelato en España: tradición y presente. Ínsula 741* (2008): 6-9.

Ruiz de la Cierva, M.ª del Carmen. «El proceso de intensionalización en el cuento actual». Eds. José Romera Castillo, José, y Francisco Gutiérrez Carbajo. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, 2002. 589-599.

Sánchez Villandangos, Nuria. «Lo fantástico frente a lo real y lo grotesco en los cuentos de Patricia Esteban Erlés». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 23 (2015): 477-485.

Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español. Madrid: Páginas* de Espuma, 2008.

—. «El microrrelato como género literario». Eds. Ette, Omar; Fernando Valls et alii MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 21-49.

LIBROS DE MICRORRELATOS

Alonso Aranzábal, Beatriz. *La vida es una palabra muy corta*. Granada: Nazarí, 2014.

Alonso, Rosana; Espada, Manuel (eds.). *De antología. La logia del microrrelato*. Madrid: Talentura, 2013.

Aparicio, Juan Pedro; (Fernando Vicente (ilust.). *London Calling*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.

Bruno, Pep; Goyo Rodríguez (ilust.) *Cuentos mínimos*. Madrid: Anaya, 2015.

Espada, Manu. *Personajes secundarios*. Palencia: Menoscuarto, 2015.

Esteban Erlés, Patricia; Sara Morante (ilust.). *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.

Muñoz Rengel, Juan Jacinto. *El libro de los pequeños milagros*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.

Teruel Cáceres, Iván; Mercé Riba (ilust.). *El oscuro relieve del tiempo*. Figueras: Cal.ligraf, 2015.

GÉNERO Y CUERPO EN *LOS NIÑOS TONTOS* DE ANA MARÍA MATUTE

Susana Bardavío Estevan
Universidad de Valladolid

Los niños tontos de Ana María Matute, publicado en 1956, se compone de 21 microrrelatos protagonizados por niños cuyas particularidades los condenan a la incomprensión o marginación social. La propia autora declaró muchos años después que esta obra era: «una muestra de mi preocupación por los abusos que se cometen con la infancia» (Redondo 18). El calificativo de tontos alude entonces a ese desprecio que sufren los niños por parte de los otros. En contraste con el apelativo del título, los relatos nos sumergen mediante un lenguaje cargado de lirismo en la inquietante y perturbadora belleza de las mentes infantiles, siempre en conflicto con la insolidaridad del mundo exterior. Una buena parte de la crítica (Birner; Hernández; Nieto; Valls) ha entendido así la obra, incluyendo a Antonio Vilanova, autor de una de las primeras reseñas dedicadas a la colección[1]. El crítico catalán incidió además en un aspecto clave en el que no suele profundizarse: la conexión de los relatos con sus circunstancias materiales: «la narración, pese a su tono poemático, no pierde nunca su enfoque objetivo de los hechos, y el mundo de las imágenes y de los símbolos, entrevistos por la mente infantil de los protagonistas, no es más que la apariencia ilusoria de una realidad cruel e inexorable» (305).

Lo que planteo en este artículo es precisamente un análisis de *Los niños tontos* a la luz de ese entorno hostil de 1956 del que habla Vilanova. Propongo una lectura de los microrrelatos partiendo de la biopolítica franquista, los preceptos oficiales sobre el cuerpo, lo que permite interpretarlos como

[1] La reseña de Antonio Vilanova se publicó en la revista *Destino* el 8 de junio de 1957, posteriormente se ha recogido en un volumen junto con otros artículos del autor en la misma publicación (Vilanova).

representaciones líricas de la trágica realidad de los niños de la posguerra en España. Vista así, y pese su aparente lirismo, esta obra se inserta en la literatura realista de los cincuenta, caracterizada, de acuerdo con Jordi Gracia, por su «significación política global de resistencia», cuya fuerza contestataria se apoyaba en la «pureza mítica de la inocencia» y cuya inspiración radicaba en «la infancia, la vulnerabilidad, [y] el desaliento de la soledad» (322). Asimismo, esta lectura de *Los niños tontos* la convierte en una pieza en perfecta consonancia con la producción de la propia Matute durante esos años, cuya poética pero incisiva obra narrativa nunca dejaba indiferente a la censura[2]. Tal vez por este motivo, y especialmente si se conecta con el sentido de denuncia social que propongo para la obra, la autora se decantó por un género como el microrrelato, tan novedoso en aquella época.

La biopolítica consiste en la regulación de la vida, de los procesos vitales y de los cuerpos, desde el poder. El término surge a partir de la concepción del conjunto de la población como cuerpo social que, como tal, posee su funcionamiento intrínseco, sus propios procesos vitales. La prioridad de los gobiernos debe ser mantener la salud y el buen funcionamiento de ese cuerpo. Pero, de acuerdo con Michel Foucault, la biopolítica no debe entenderse como una mera imposición del poder sobre la sociedad. Por el contrario, la política parte de las propias dinámicas sociales para establecer las regulaciones pertinentes (Lemke 44-47). Es importante tener en cuenta esta interrelación para comprender también el éxito, el fracaso y la propia formalización discursiva de muchas de las regulaciones particulares que se llevan a cabo desde los gobiernos, y en este caso particular, durante los primeros años del régimen de Franco.

La biopolítica franquista se apoyaba en leyes, normas, pero también

[2] Recordemos que *Los niños tontos* fue precedida por *Fiesta al Noroeste* (1953), *Luciérnagas* (en 1953 la censura impidió su publicación, de modo que Matute la transformó cambiándole incluso el nombre a *En esta tierra*, que vio la luz en 1955; posteriormente, la autora renegó de esta versión; la original se publicó de manera íntegra y revisada en 1993) y *Pequeño teatro* (1954), y continuada por *El tiempo* y *Los hijos muertos*; en todas estas obras la guerra y sus consecuencias, así como la infancia, constituyen las claves temáticas. Por tanto, *Los niños tontos* leída a la luz de la biopolítica franquista encaja muy bien en las inquietudes de la autora de aquellos años, diferenciándose del resto simplemente por el molde genérico. Respecto a la difícil catalogación de Ana María Matute en el conjunto de la producción literaria de los cincuenta véase el estado de la cuestión ofrecido por Kojouharova.

en diferentes mecanismos disciplinarios, es decir, instituciones (colegio, iglesia…), o estructuras sociales, como la propia familia, para llegar hasta los individuos particulares y lograr así la autorregulación de los sujetos. Inculcar esos modos de autocontrol resultaba especialmente productivo cuando se actuaba con niños. A estos no se les permitía ser simplemente niños, sino que debían comportarse de una determinada manera de acuerdo a los valores del nacional-catolicismo, y esa forma de ser afectaba al comportamiento, al pensamiento y al físico.

Los tres relatos en los que me voy a centrar para ejemplificar este análisis, «La niña fea», «Polvo de carbón» y «La niña que no estaba en ninguna parte», son los únicos del conjunto de la obra cuyas protagonistas son niñas. Esto me permite añadir un último ingrediente en relación con la biopolítica franquista, la cuestión del género. Si hubo dos «cuerpos sociales» que trataron de controlarse desde el poder durante la dictadura fueron precisamente los niños y las mujeres.

La primera frase de «La niña fea» ya nos sitúa ante el problema al que se enfrenta la protagonista: «La niña tenía la cara oscura y los ojos como endrinas» (223). Como se descubre a continuación, la niña del cuento sufre la discriminación de sus compañeras por tener la «cara oscura». Sabemos que ese es el motivo de su marginación, no sólo por haberse destacado narrativamente, sino porque los demás rasgos escogidos para completar el retrato no la diferenciarían de cualquier otra niña, según los parámetros de «normalidad» de la época: «La niña llevaba el pelo partido en dos mechones, trenzados a cada lado de la cara. Todos los días iba a la escuela, con su cuaderno lleno de letras y la manzana brillante de la merienda. Pero las niñas de la escuela le decían: 'Niña fea'.» (223).

El racismo está profundamente ligado al nacimiento de la biopolítica. Si el gobierno debe garantizar la salud del cuerpo social, este deberá tratar de eliminar aquellos elementos que la puedan hacer enfermar o la debiliten. De esta concepción surgieron las teorías sobre la eugenesia, de las que el bando franquista comenzaría a hacerse eco durante la guerra civil gracias a la labor del que se convirtió en el psiquiatra más destacado del franquismo, Antonio Vallejo Nájera. Este, pese a ser heredero de las «doctrinas alemanas de la higiene racial», entendía la raza como una «comunidad espiritual», la de la hispanidad (Cayuela 134), que no estaba asociaba a

> un grupo biológico humano, sino a una sociedad —la sociedad de la época de la caballeria—, a un grupo social —la aristocracia- y a una forma de gobierno fundamentada en la disciplina militar y depositaria de unas supuestas virtudes patrióticas destruidas por el sentido plebeyo de la burguesía y las clases bajas (Vinyes, Armengou y Belis 36).

En palabras del propio Vallejo-Nájera: «En la raza ibérica no existe unidad en el biotipo [...] no debemos dar importancia ni al ángulo facial ni al color de la piel» (citado en Cayuela 135). Sin embargo, esto no significaba que el racismo sustentado en cuestiones físicas no se promoviera desde el discurso oficial. La diferencia es que solía focalizarse en el extranjero, el de fuera, para mostrar su inferioridad frente a la raza española[3]. La visión «espiritual» de la raza abanderada por el psiquiatra oficial del régimen permitía, en cambio, clasificar como degenerados a los de dentro, a los causantes de la debilitación de la raza, especialmente durante la república, y cuyo máximo exponente eran los marxistas. Para restaurar la raza española, Vallejo-Nájera apostaba por inculcar los valores que la caracterizaban (religión, patriotismo, hidalguía, nobleza). Es decir, consideraba necesario reorientar la sociedad, que pronto asumiría su 'esencia' y gracias a su propio deseo de «autoperfeccionamiento» lograría regenerar la sociedad completa (Cayuela 135).

La tarea de re-formación resultaba especialmente eficaz entre los niños, insertos como estaban en el sistema educativo franquista. En el cuento, observamos esa labor de autorregulación de la sociedad, puesto que son las otras niñas las que marginan a la protagonista: «no le daban la mano, ni se querían poner a su lado, ni en la rueda ni en la comba: 'Tu vete, niña fea'» (223).

Para promover estas ideas no solo se trabajó en la educación infantil, sino que se actuó en el propio entorno familiar. Como ya se ha indicado, según las ideas de Vallejo Nájera y su concepción de raza, el principal elemento debilitador de la sociedad no era otro que el «fanático marxista». Los fusilamientos, el exilio y la cárcel eliminaron una buena parte de este «peligro» social, pero quedaban las mujeres y los hijos de estos individuos. Para evitar

[3] El discurso racista de Falange ha sido estudiado dentro de un contexto cultural por Iván Iglesias (2013), particularmente en relación con la caracterización del jazz como música negra, lo que equivaldría a decir degenerada al menos durante los primeros años del franquismo.

que los niños fueran educados en las ideas de esos 'padres degenerados' se optó por la segregación. De acuerdo con los valores católicos, las teorías eugenésicas que defendían la mejora de la raza a través del exterminio de los individuos degenerados resultaban inaceptables. Por ello se prefirió separar a los hijos de sus familias. En muchísimos casos, se los internaba en diferentes instituciones dependientes del Auxilio Social, pero no solo a los huérfanos, sino a los hijos de padres encarcelados, de presas que dieron a luz en prisiones o que entraron con bebés lactantes. En estos centros se hacían cargo de su educación para regenerarlos, y en muchas ocasiones se los daba ilegalmente en adopción (Vinyes, Armengou y Belis 55-71).

En «La niña fea» no se menciona a ningún adulto responsable de la pequeña. Sin embargo, dada la naturaleza elíptica del microrretalo, nuestra niña morena, que va limpia, peinada y tiene comida, bien podría entenderse como una de esas huérfanas reales o impuestas, porque ante su soledad ella no recurre a la familia, la madre o el padre. Su único refugio es la naturaleza: «La niña fea se comía la manzana, mirándolas desde lejos, desde las acacias, junto a los rosales silvestres, las abejas de oro, las hormigas malignas y la tierra caliente de sol. Allí nadie le decía: 'Vete'» (223). La naturaleza se representa cálida, naturalmente bella y acogedora. Frente a esa madre naturaleza buena, la sociedad no acepta a la niña, no tolera su ser, la rechaza, la margina, porque no se ajusta a la construcción, a los parámetros de lo considerado aceptable. Itziar López Guil ha señalado esta oposición entre lo natural y lo artificial (339), contraste irreconciliable cuya única salida posible es la muerte de la niña, enunciada en el relato mediante la voz de la madre tierra que reclama a su criatura: «Un día la tierra le dijo: 'Tú tienes mi color'» (223).

A la muerte le sucede el ritual funerario, que consiste en el adorno del cuerpo de la niña muerta: «A la niña le pusieron flores de espino en la cabeza, flores de trapo y de papel rizado en la boca, cintas azules y moradas en las muñecas. Era muy tarde, y todos dijeron: 'Qué bonita es'» (223). El acto transfigura artificialmente el cuerpo de la niña acomodándolo por fin a los valores sociales, de ahí que ahora la llamen bonita. Esta muerte puede entenderse entonces como un triunfo de la biopolítica del régimen, puesto que constituye un acto de autorregeneración social. Ha sido la propia sociedad quien, a través de sus prácticas —desprecio, marginación—, ha

logrado eliminar aquello que considera nocivo. Y el colmo de la perversión radica en que transforman la destrucción en algo positivo, hermoso.

Sin embargo, el relato no termina así. Frente a lo artificioso del acto social aparentemente exitoso, será la naturaleza la que salga triunfante: «ella se fue a su color caliente, al aroma escondido, al dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol» (223). La niña acaba integrada en la naturaleza, en «*su* color», el lugar que le permite ser como naturalmente es. Esta imagen, en la que la tierra se describe como «dulce escondite», «caliente» y seguro, donde están las «flores no nacidas», es asociable al útero materno, ese del que arrebataron a la niña, alejándola de la madre, para arrojarla a un mundo que la rechaza por su condición natural. La muerte constituye entonces la única forma de salvación para la niña, dado que su entorno nunca la aceptaría.

Cabe decir que las disgregaciones familiares a las que me he referido, y la consecuente inserción de niños en las instituciones dependientes del Auxilio Social formaban parte de una de las mayores acciones biopolíticas del franquismo: la protección de la infancia (Cenarro). Esta iniciativa no resultaría llamativa si no fuera porque respondía a motivos claramente ideológicos (Cayuela 100), la legitimación del régimen mediante la difusión de un proyecto: construir una «España Imperial». Esa concepción de España requería una población fuerte y numerosa; en concreto, se aspiraba a alcanzar los 40 millones de habitantes, cifra repetida incansablemente durante el primer franquismo (Cayuela 107). Las medidas adoptadas en relación con la infancia pretendían fomentar la natalidad y, asimismo, evitar la gran mortalidad infantil (Cayuela 99). Para ello se hicieron campañas de educación sanitaria, especialmente dirigidas a las mujeres (madres o futuras madres), y se crearon diversos centros de acogida para niños.

Sin embargo, estas aspiraciones ideológicas no iban acompañadas de acciones materiales destinadas a mejorar el estado de penuria en el que subsistía una buena parte de la población, y que generaba la propagación de enfermedades provocadas por desnutrición y falta de higiene (Cayuela 99). Esa es la triste realidad del microrrelato titulado «Polvo de carbón». La protagonista del mismo es una niña que vive en una carbonería. Los establecimientos donde se vendía el carbón solían estar situados en las mismas

viviendas de los carboneros. Como describe el relato, el ambiente de esas casas/comercio era absolutamente insalubre:

> La niña de la carbonería tenía polvo negro en la frente, en las manos y dentro de la boca. Sacaba la lengua al trozo de espejo que colgó en el pestillo de la ventana, se miraba el paladar, y le parecía una capillita ahumada. [….] Todo el cielo y toda la tierra estaban llenos, embadurnados del polvo negro que se filtra por debajo de las puertas, por los resquicios de las ventanas, mata a los pájaros y entra en las bocas tontas que se abren como capillitas ahumadas (225).

La niña de la carbonería, como el ambiente en el que vive, está impregnada de carbón por fuera, pero también por dentro. Esa «boca tonta» por la que entra el polvo de carbón implica que sus pulmones están llenos de él. La niña de la carbonería está intoxicada, enferma, por vivir en esas condiciones. Solo el agua le proporciona alivio, agua que purifica el exterior y apacigua el interior: «La niña de la carbonería abría el grifo del agua los días que entraba el sol, para que el agua brillara, para que el agua se triplicase en la piedra y el espejo» (225). El sol cálido, paternal, parece infundir vida a través del agua. Sin embargo, esa purificación no es suficiente para limpiar, para sanar el cuerpo de la niña enferma, que, una vez más, se encuentra sola, sin familia, dado que no se menciona a nadie, salvo a otros carboneros con las caras tan negras como la de ella. Finalmente, una noche la niña muere, pero esa muerte se presenta nuevamente como la salvación de la niña:

> Una noche, la niña de la carbonería despertó porque oyó a la luna rozando la ventana. Saltó precipitadamente del colchón y fue a la pila, donde a menudo se reflejaban las caras negras de los carboneros. […] La niña de la carbonería miró a la luna con gran envidia. «Si yo pudiera meter las manos en la luna», pensó. «Si yo pudiera lavarme la cara con la luna, y los dientes, y los ojos». La niña abrió el grifo, y, a medida que el agua subía, la luna bajaba, bajaba, hasta chapuzarse dentro. Entonces la niña la imitó. Estrechamente abrazada a la luna, la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina (225).

Aquí también se recurre a una oposición[4]: el negro y sucio carbón frente a la radiante y blanca luna. Paradójicamente, la vida está asociada

[4] López Guil también ha señalado esta oposición (339), y considera que lo contestatario radica en asociar la oscuridad a la vida y la luz a la muerte. Sin embargo, no llega a indicar que con esa

a la oscuridad, a ese color negro que todo lo envuelve, incluso el cuerpo, y que simboliza la pobreza, la soledad, la enfermedad. La muerte, por el contrario, se asocia a la luz, a la felicidad, incluso al renacer. De hecho, también en esta ocasión el pasaje puede leerse como una fantasía uterina. La luna, símbolo de la feminidad, representa toda la belleza, la bondad, la madre que va a recoger a su niña («la luna rozando la ventana»). La niña desea meterse en la luna, sumergirse en ella, es decir, volver a ese útero materno donde no había sufrimiento; y la niña acaba abrazada a la luna, la madre, dentro de la tina repleta de agua, símbolo del vientre materno.

En este sentido, como ya vimos en «La niña fea», y como se repite en otros cuentos de la colección, la muerte, frente a una vida insostenible, se presenta como la única salida para volver a ser verdaderos niños. «Polvo de carbón», por tanto, puede entenderse como una denuncia de la situación en la que vivían muchos niños y niñas durante la posguerra, poniendo de manifiesto el fracaso de la biopolítica franquista.

Si «La niña fea» y «Polvo de carbón» nos enfrentan con la realidad de los niños de orígenes familiares o sociales desfavorecidos, «La niña que no estaba en ninguna parte» nos sitúa ante un marco socio-económico muy diferente. Una simple lectura de la descripción del dormitorio nos permite apreciarlo:

> Dentro del armario olía a alcanfor, a flores aplastadas, como ceniza en laminillas. A ropa blanca y fría de invierno. Dentro del armario una caja guardaba zapatitos rojos, con borla, de una niña. Al lado, entre papel de seda y naftalina, estaba la muñeca, grandota, con mofletes abultados y duros, que no se podían besar (239).

La dueña de este cuarto no solo tiene ropa y zapatos con borla, incluso tiene una muñeca grandota. Es decir, aparentemente esta niña tiene las condiciones materiales necesarias para poder actuar como una niña «normal». Sin embargo, el alcanfor, la naftalina, nos permiten intuir que esos zapatos y esa muñeca llevan tiempo guardados en el armario. El lector descubre inmediatamente que el tiempo transcurrido entre el presente de esos objetos

asociación lo que se invierte es precisamente el propio sentido de vida y muerte, ya que en el relato la vida es muerte y la muerte es vida.

y el presente del relato es mucho mayor de lo esperado, puesto que la que habita ese dormitorio ya no es una niña, sino una anciana:

> La muñeca, los zapatos, eran de la niña. Pero en aquella habitación no se la veía. No estaba en el espejo, sobre la cómoda. Ni en la cara amarilla y arrugada, que se miraba la lengua y se ponía bigudíes en la cabeza. La niña de aquella habitación no había muerto, mas no estaba en ninguna parte (239).

Suele afirmarse que este relato representa el paso del tiempo y la progresiva erosión de lo que fuimos, de ese niño o niña que conforme se crece se abandona y que, para Matute, constituía el ser más pleno. Sin embargo, cabe interpretarlo de otro modo si lo leemos atendiendo a la biopolítica franquista. Este cuento es el único de la colección que tiene por protagonista a un adulto y no a un niño, y se trata específicamente de una mujer. Esta particularidad no debe ser pasada por alto. De hecho, creo que un relato así resultaría prácticamente inconcebible en 1956 en caso de estar protagonizado por un hombre.

Como ha indicado Aurora Morcillo, el régimen avaló un tipo concreto de mujer: el «ideal católico femenino». Este modelo trató de imponerse tras la victoria de 1939 con la ayuda de la Iglesia Católica, encargada de la educación infantil y juvenil, y la Sección Femenina de Falange. De acuerdo a los preceptos de la Iglesia y a las propias ideas del régimen, la mujer debía tener como máxima aspiración la de ser madre y buena esposa, y en este sentido la función única del cuerpo femenino era el de la reproducción («El ideal…»)[5]. Difundir esa idea era crucial para el franquismo, dado que veía en las madres el pilar del que dependía el triunfo de la *raza*: criar muchos hijos sanos y educarlos según los valores nacional-católicos. Así, las campañas destinadas a «proteger la infancia» que he mencionado anteriormente se dirigían, en su mayoría, a las mujeres-madres, para enseñarles el buen cuidado de los niños y fomentar la natalidad.

A las niñas se las educaba, entonces, para el matrimonio y la maternidad, siempre supeditadas a un marido a quien servirían con devoción.

[5] Pensemos que el primer precepto que se inculcaba a las niñas era el de salvaguardar su virginidad, puesto que en la castidad, en su integridad física y moral residía su valía; tanto es así, que incluso tras el matrimonio se debía mantener esa castidad espiritual, esto es, el cuerpo, el sexo, se destinaba a la reproducción (Morcillo, «El ideal…» 76).

De este modo, cuando la niña crecía pasaba de la tutela del padre a la del esposo. Para que esta cadena de sumisión se cumpliera más allá del autocontrol fomentado desde las instituciones, se promulgaron leyes específicas que regulaban la vida de la mujer, de tal manera que estas carecían prácticamente de toda libertad fuera del control del hombre (Morcillo, «El ideal…»; *En cuerpo…*, 123-138).

Volvamos ahora al cuento, a la habitación de esa «niña que no había muerto pero que no estaba en ninguna parte». La mujer que habita ese cuarto se encuentra encerrada en ese espacio infantil, y, en buena medida, sigue siendo una niña, de ahí que se la represente poniéndose «bigudíes». La anciana de nuestro cuento no ha salido de ese dormitorio porque no ha podido, se ha visto obligada a permanecer ahí hasta convertirse en una niña vieja. Los objetos que la rodean indican que le enseñaron a ser femenina, con sus zapatos y bigudíes, y a ser madre, con la muñeca, que se describe mediante esos «ojos redondos, fijos, de vidrio azul», ojos inertes, y 'mofletes que no se pueden besar', porque no son los de un bebé. La niña vieja no pudo cambiar la muñeca por un hijo de carne, es decir, no se pudo convertir en mujer según los ideales del régimen, no logró alcanzar la madurez corporal femenina y, por tanto, abandonar su condición de niña. Es decir, esta niña-mujer no madre carece de identidad, de modo que «no está en ninguna parte»[6].

Los 18 microrrelatos restantes recogidos en *Los niños tontos* pueden leerse también desde las claves de la biopolítica franquista, aunque aquí no me detenga a analizarlos. En ellos se denuncia, por una parte, la imposibilidad de comportarse como un verdadero niño dentro de los valores del régimen («El escaparate de la pastelería»; «El otro niño»; «El tiovivo»; «El niño que no sabía jugar»; «El niño del cazador»; «La sed y el niño»; «El niño al que se le murió el amigo»; «El jorobado»), y por otra, la incomprensión y marginación, en ocasiones hasta la muerte, del diferente, del enfermo, del «inferior» («El niño que era amigo del demonio»; «El negrito de los ojos azules»; «El año que no llegó»; «El hijo de la lavandera»; «El niño que encontró un violín en el granero»; «El árbol»; «El corderito pas-

[6] No debe pasarse por alto que en la segunda mitad de los años cincuenta comienza a presionarse desde diferentes sectores de la sociedad para promover una ampliación de los derechos de la mujer (Morcillo, *En cuerpo…* 361-62).

cual»; «El niño de los hornos»; «El mar»). Entendida así, esta colección de cuentos ataca muy duramente la política franquista, apuntando, además, hacia la infancia, una dirección especialmente sensible, primero porque, como ya he señalado, formó parte de la propaganda franquista para legitimar el régimen ante la ciudadanía; y segundo, por resultar particularmente conmovedora para cualquier lector.

En este sentido, la selección de un género como el microrrelato resulta especialmente significativa. Debe tenerse en cuenta que en 1956 estas narraciones brevísimas eran poco comunes, tanto que la crítica de la época las identificó con poemas en prosa. En todo caso, la singularidad formal de los textos no pasó desapercibida e hizo que ya se cuestionara entonces su adscripción genérica. Vilanova afirmaba:

> dado el carácter esencialmente narrativo de esos relatos poemáticos o narraciones líricas, en los cuales la autora ha condensado una serie de historias breves y minúsculos dramas que hubiera podido desarrollar en forma de cuento, es preciso advertir que, a pesar de su altísima calidad poética, sólo en parte pueden ser considerados como auténticos poemas en prosa [...] Por todo ello, [...] pueden considerarse tanto como poemas en prosa de tono lírico y forma narrativa, rigurosamente objetiva, como ver en ellos verdaderos cuentos (304).

Estas palabras no difieren en exceso del debate que podría establecerse hoy en relación con el género de *Los niños tontos*, si bien la mayoría de la crítica (Nieto; Hernández; Valls) se decanta por considerarlos microrrelatos, precisamente por su «sustancia narrativa» (Andres-Suárez, «El microrrelato» 24) que los diferencia del poema en prosa (Andres-Suárez, «Notas...» 73; Ródenas de Moya 74). Además, el conjunto de los textos de la colección comparte los rasgos característicos del género propuestos por Irene Andres-Suárez: junto a la ya mencionada progresión dramática, se desarrollan en un espacio y tiempo no concretos, se caracterizan por su naturaleza elíptica, por el lenguaje connotativo y conciso, y por una voz narrativa que transmite con la intensidad requerida («El microrrelato...» 23-26).

Por otra parte, *Los niños tontos* constituyeron también una particularidad genérica dentro de la propia trayectoria de Ana María Matute. Hasta su publicación, solo había publicado novelas (aunque en *Fiesta al Noroeste* se incluyeron dos cuentos), y tras esta colección no volvió a cultivar este

tipo de relatos. Se trataba, por tanto, de un género extraño que, sin embargo, permitía contar mucho sin tener que recurrir a la narración extensa y pormenorizada de la novela y el cuento. Como indica Ródenas de Moya, en el microrrelato «lo que se silencia, lo que se sugiere o presupone, [...] tiene un peso mayor que lo que se dice o se muestra» (76). Esta naturaleza tan peculiar lo convertía en un buen recurso para esquivar la censura, siempre estricta con las obras de Ana María Matute.

La autora se vio obligada a realizar abundantes rectificaciones desde sus primeras novelas. Pero fue en 1953 cuando le prohibieron la publicación de *Luciérnagas*. Por esas fechas, Matute ya debía estar trabajando en el proyecto de *Los niños tontos*, puesto que pocos meses antes del revés, había publicado «Tres historias de niños tontos» en la revista *Índice de artes y letras* (mayo de 1953). Se trataba de tres microrrelatos, dos de ellos recogidos posteriormente en la colección con ligeras modificaciones, «El niño de los ojos azules» y «El niño que encontró un violín en el granero», y un tercero, «El otro niño tonto», que no incorporó. Vilanova, además, lamentaba en 1957 el retraso que había sufrido la publicación del libro, que al parecer ya había sido anunciado en 1953 como casi concluido (302). Cabría entonces preguntarse por qué Matute tardó tres años en terminar y publicar la obra. Una hipótesis razonable sería pensar que pudo considerar arriesgado intentar sacar a la luz un libro de temática tan delicada, habiendo transcurrido tan poco tiempo desde la prohibición de su novela. Por otra parte, la aparición sin contratiempos de los tres relatos breves en la revista quizá pudo ser un acicate para convertir el proyecto inicial en una colección completa de microrrelatos, con los que poder sortear la intransigente censura.

Lo cierto es que *Los niños tontos* sí la pasó, ya fuera por fortuna o incomprensión. Pocos días después de la solicitud del permiso de publicación, su primera censora, M.ª Isabel Niño, denegaba su autorización:

> Poemas en prosa, muy bien escritos; es lástima que en la mayoría de ellos impere el tremendismo aplicado a los niños. Son verdaderas pesadillas, así como los dibujos, de muy mal gusto por muy modernistas que quieran ser [...] Por todo lo expuesto este libro es impropio de niños. Si se edita no podría evitarse el que

> caiga en manos de ellos produciéndoles un daño tremendo. A los niños hay que tratarlos con más respeto[7].

En estas palabras puede observarse la incidencia de la biopolítica del régimen manifiesta en esa obsesión por la protección intelectual de los niños. No es de extrañar, puesto que Isabel Niño fue la fundadora del Gabinete de lectura «Sta. Teresa de Jesús», perteneciente al Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica, y elaboró, junto con otras, el *Catálogo crítico de libros para niños* (Moreno 160). No obstante, pese a escudarse en la protección infantil, sus palabras revelan que entiende la colección como un libro para adultos: «no podría evitarse el que caiga en manos de ellos».

A pesar de esta condena, el libro fue autorizado posteriormente por otro censor, Francisco Aguirre. El sacerdote, mediado por la naturaleza elíptica del microrrelato y el informe de Isabel Niño, se concentró sólo en el supuesto destinatario de los cuentos, escribiendo en el mismo expediente: «poemas que, aunque tratan de niños, no son para niños; creo que se puede permitir su publicación». Finalmente, el peso de la firma de un censor fijo, como el padre Aguirre (Rojas 53), debió pesar más, y la obra se publicó íntegra y de manera inmediata.

En resumen, la lectura de *Los niños tontos* a la luz de la biopolítica franquista permite leerlos como una denuncia de mayor calado que la sostenida habitualmente. Asimismo, ofrece una posible explicación a la elección del género del microrrelato, tan novedoso y sorprendente a la altura de 1956. Y, en definitiva, nos traslada al triste mundo infantil del franquismo, siempre maquillado desde un poder que achacaba el fracaso de la regeneración de los individuos a las propias personas, dado que el sistema, supuestamente, ya les ofrecía los medios para lograrla. Así, quienes no encajaban en las costumbres y valores de la raza, como los niños de Matute, merecían la consideración de tontos, metáfora de la exclusión eugenésica.

---

[7] El expediente de censura 5853-56 se encuentra en el Archivo General de la Administración. Además, se ha reproducido parcialmente en *La palabra mágica de Ana María Matute* (Cañete 159-60).

BIBLIOGRAFÍA

ANDRES-SUÁREZ, Irene. «Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo». *Lucanor* 11 (1994): 69-84.

—. «El microrrelato: caracterización y limitación del género». *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Gijón: Libros del pexe, 2007. 11-39.

BIRNER, Angela. «Lo extraño e intemporal de la figura infantil en la colección *Los niños tontos* de Ana María Matute». *La presencia del niño en las literaturas en lengua española. La niñez como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario. V coloquio Internacional de Estudios Hispánicos*. Ed. László Scholz. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2007. 135-143.

CAÑETE OCHOA, Jesús (dir.). *La palabra mágica de Ana María Matute*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2011.

CAYUELA Sánchez, Salvador. *Por la grandeza de la patria. La biopolítica en la España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.

CENARRO, Ángela. *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la Guerra Civil y la posguerra*. Barcelona: Crítica, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GARCÍA, Francisco. «Coloquio: Ana M.ª Matute y Josefina R. Aldecoa, las niñas de la guerra». *Otra mirada sobre el mismo paisaje. Encuentro con mujeres escritoras*. Oviedo: Fundación de Cultura y Ayto. de Oviedo, 1995. 57-80.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica». *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 37-51.

GRACIA, Jordi. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Anagrama, 2006.

HERNÁNDEZ, Darío. «El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute». *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato*. Dir. Salvador Montesa. Málaga: AEDILE, 2009. 297-312.

IGLESIAS IGLESIAS, Iván. «Hechicero de las pasiones del alma: el jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1930-1959)». *Trans. Revista transcultural de música* 17 (2013): 1-23.

KOJOUHAROVA, Stefka Vassileva. «La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra». *Compás de letras* 4 (junio 1994): 39-51.

Lemke, Thomas. *Biopolitics*. New York: New York University Press, 2011.

López Guil, Itzíar. «Los niños tontos de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva». *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*. Eds. Inés Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 331-345.

Matute, Ana María. «Tres historias de niños tontos». *Índice de artes y letras* 63 (30 de mayo de 1953): 19.

—. *Los niños tontos*. *Obra Completa*. Vol. III. Barcelona: Destino, 1975. 221-250.

Morcillo Gómez, Aurora. «El 'ideal católico femenino' y estereotipos sexuados bajo el franquismo». *Represión, resistencia, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Comares, 2013. 71-93.

—. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2015.

Moreno Fernández, José. *La poesía infantil en sus textos: hacia un canon convergente*. Tesis doctoral, Dpto. de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universidad de Almería, 2004.

Nieto García, M.ª Dolores. «Los microrrelatos de Ana María Matute». *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 153-163.

Redondo Goicoechea, Alicia. «Entrevista a Ana María Matute». *Compás de letras* 4 (junio 1994): 15-23.

Ródenas de Moya, Domingo. «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo». *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Gijón: Libros del Pexe, 2007. 67-93.

Rojas Claros, Francisco. *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1963-1973)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2013.

Valls, Fernando. «*Los niños tontos*, de Ana María Matute, como microrrelatos». *Soplando vidrio y otros estudios sobre microrrelato español*. Madrid: Páginas de espuma, 2008. 111-124.

Vilanova, Antonio. «Los niños tontos (8-VI-1957)». *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995. 302-306.

Vinyes, Ricard, Montse Armengou y Ricard Belis. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.

ESTUDIO DEL ESPACIO NARRATIVO EN *LONDON CALLING* DE JUAN PEDRO APARICIO

María Martínez Deyros
Universidad de Valladolid

A la hora de caracterizar el microrrelato como género o subgénero la crítica, en general, tiende a prescindir del espacio como categoría narrativa principal. *Grosso modo* en este tipo de minificciones se evitan las «referencias a lugares concretos» y se prefiere la representación de una «situación simbólica o metafórica» (Andres-Suárez, *El microrrelato*… 90) a la descripción o localización de espacios. Sin embargo, el espacio no queda totalmente fuera de los estudios genéricos y, así, algunos críticos, siguiendo la estela marcada por David Roas, han visto cómo la peculiar naturaleza del microtexto ha potenciado una forma diferente de tratar el espacio (Roas 51; Álamo 227; Calvo 22). La brevedad impone necesariamente un cambio en las categorías formales del texto narrativo, por lo que tanto el espacio, como la caracterización de los personajes, la trama o el tiempo, experimentan una condensación o «esencialización» en el caso de la categoría objeto de nuestro estudio. Todos estos aspectos se ven reducidos a la mínima expresión o incluso pueden ser simplemente sugeridos a lo largo de la historia (Pujante *El microrrelato*… 66). Sin embargo, a pesar de que estos espacios se encuentren «difuminados» o «esencializados» y de que se opte por la representación de espacios simbólicos en detrimento de las descripciones y referencias a localizaciones determinadas, el espacio sigue siendo una categoría fundamental pues es «narrativamente significativo» (Fernández Pérez cit. Pujante, *El microrrelato*… 24).

En el último libro de Juan Pedro Aparicio el espacio no actúa como mero ornato, sino que es presentado, desde nuestro punto de vista, como el protagonista absoluto de la obra. De esta forma, *London Calling* se inscribe dentro de la tendencia general de la narrativa española contemporánea

que convierte al espacio, en concreto el urbano, en un personaje más del texto narrativo: «La narrativa actual incide en una de las preocupaciones más transcendentes del pensamiento moderno, haciendo girar las historias en torno al individuo y al espacio —urbano generalmente—, es decir, al hombre y al medio que comúnmente éste habita» (Álvarez Méndez, «Territorios…» 21).

A diferencia de *La mitad del diablo* y *El juego del diábolo*[1], donde el vínculo de los «cuantos»[2] de cada libro responde, sobre todo, a una unidad estructural[3], en este caso el nexo que liga los diferentes microrrelatos entre sí es el espacio, Londres y, en concreto, la *Oxymoron room*, donde se reúnen los personajes narradores de las ochenta y tres minihistorias que componen la colección. El escritor leonés retoma la línea marcada por la obra colectiva *Palabras en la nieve (Un filandón)*, en la que, como ya se anticipa desde el título, los relatos están enmarcados en un filandón, definido por el propio prologista como «las reuniones nocturnas en que las mujeres hilaban, mientras los asistentes contaban historias» (15). De este modo, retoma el esquema clásico de las colecciones de cuentos populares, donde los personajes principales, narradores homodiegéticos de las diferentes historias, se sitúan en un escenario-marco, y donde sus relatos se suceden engarzados como las cuentas de un collar a través de una temática común centrada en la vida y carácter de los londinenses y su contraste con la cultura española.

---

[1] Gómez Trueba reflexiona sobre la peculiaridad genérica de este tipo de obras que pueden ser leídas como libros de microrrelatos o novelas fragmentadas («Entre el libro…»). El propio autor confiesa en una entrevista la posibilidad de considerar *London Calling* «como una novela, muy fantástica por otra parte» (Aparicio, «Los microrrelatos…).

[2] En lugar del término «microrrelato», Aparicio se decanta por «cuanto», más acorde, según sus palabras, para expresar la «singularidad» de este género narrativo: «En definición aproximada podemos decir que un cuanto es la cantidad que la energía precisa para hacerse visible. O dicho de otra manera más general, la cantidad mínima que se precisa para que algo se manifieste. Pero estamos hablando de literatura. Y ¿qué es un cuanto en literatura? Si cambiamos energía por narratividad tendríamos la definición del cuanto literario. El mínimo de narratividad necesario para hacerse visible» (Aparicio 198).

[3] Aunque para Pilar Celma el vínculo que une los microrrelatos que conforman *La mitad del diablo* y *El juego del diábolo* responda a cuestiones estructurales, conceptuales, temáticas, ideológicas y estilísticas (224), nosotros resaltamos ante todo la unidad estructural por ser, quizás, la más característica de la narrativa hiperbreve de Aparicio en estas dos colecciones.

Aparicio concibe sus «cuantos» durante su residencia en Londres entre 2005 y 2009, cuando desempeñaba las funciones de director del Instituto Cervantes, y esta es una técnica que, según Natalia Álvarez, es ampliamente utilizada por los escritores contemporáneos, «que ficcionalizan en el discurso novelesco espacios tomados de la realidad geográfica[4], partiendo de la experiencia y conocimiento personales» (Álvarez Méndez, «Hacia una teoría…», 24). No hay que olvidar, no obstante, que este espacio, aunque tomado de la realidad, ha sufrido un proceso de recreación en la mente del escritor y, por lo tanto, la Londres ficcionalizada en los microcuentos de *London Calling* hay que entenderla únicamente como un producto de la imaginación de su autor.

Para una correcta interpretación del espacio narrativo es necesario proceder a la descripción de las cuatro dimensiones que operan en su formación: la del significante, la del referente, la del significado y la de la lectura (Álvarez Méndez, *Espacios*…). En un texto tan complejo y rico en elementos intertextuales, la capacidad del lector para poder descifrar éstos resulta un aspecto imprescindible. Sobre el receptor recae la ardua empresa de la correcta decodificación del discurso, a fin de dotar de coherencia a la trama y de saber comprender los detalles no explícitos del texto.

Aunque esta cuarta dimensión es más propia del ámbito de la intertextualidad, su importancia resulta incuestionable a la hora completar ciertos aspectos del espacio textual. Así, desde el mismo título se anticipa ese estado de alarma y desconcierto en el que se ven sumidos los habitantes de la ciudad y que llevan al propio diablo, en el último microrrelato, al abandono voluntario de ese mundo, en el que él no se considera peor que ningún hombre: «Me voy. Vosotros no sois mejores que yo» (177). El rótulo de la colección remite a la identificación de las emisoras de radio utilizadas por el Servicio Mundial de la BBC durante la Segunda Guerra Mundial, «This is London calling…». La expresión fue retomada en los setenta por el grupo británico The Clash, cuando en 1979 lanzaron al mercado su tercer álbum, *London Calling*, y cuyo primer sencillo, así titulado, giraba en torno a los conflictos sociales que en esos años asolaron la capital británica. Esta

[4] Otros ejemplos los encontramos en el Valladolid recreado e imaginado de *La sombra del escapista* de Rubén Abella (Álvarez Ramos) o en la obra *Relatos histéricos* de Ángel Vallecillo (Morán).

crítica social se encuentra también presente en la obra de Juan Pedro Aparicio, quien no permanece impasible ante las desastrosas consecuencias de la nefasta crisis financiera de 2008, la codicia, la intolerancia y la ambición del ser humano.

Asimismo, el diseño de la portada y contraportada, y la cita de Carlyle que abre la serie de microrrelatos nos ponen sobreaviso del carácter fantástico y, a la vez, paródico de la colección completa. Por un lado, las ilustraciones escogidas pertencen a determinados relatos en los que el carácter sobrenatural destaca a simple vista: ángeles que sobrevuelan la vieja urbe, la estatua del Almirante Nelson que cobra vida inesperadamente y el pueblo centenario de Brigadoon, espacio imaginado, pero vivo en el folclore anglosajón. Por otro lado, no en vano Aparicio escoge un fragmento del *Sastre remendado* de Carlyle como obertura del libro. Esta anti-novela (González Romero 48) parte de la ácida parodia que el británico elabora contra Hegel y el idealismo alemán, y que, a pesar de estar escrito en los años treinta del siglo XIX, destaca por su posmodernidad (Guelbenzu). Sin embargo, creemos que Aparicio no toma este fragmento directamente de la obra de Carlyle, sino de la *Antología de la literatura fantástica*, editada por Borges, Bioy Casares y Ocampo[5]. Allí aparece recogido este extracto de la novela filosófica y que constituye por sí solo un cuento fantástico. Ante la aparente frustración del protagonista, Johnson, por no lograr hallar ningún fantasma en Londres, el relato da un giro inesperado y sorprendente, cuando el narrador nos revela la naturaleza sobrenatural del personaje.

El autor se sirve del primer relato, «Oxymoron room», para presentar el espacio donde se reunirán todos los participantes del moderno filandón: los siete lores, responsables de la mayor parte de los cuentos fantásticos, y el embajador español, invitado de honor de los caballeros británicos y que debe su presencia a la intención de sus anfitriones de utilizarlo como cebo para atrapar una pluma de ángel. En efecto, en el decimocuarto microrrelato, titulado «El cebo», el narrador presenta a través de uno de los personajes, el conde de Wandsworth, la teoría del místico escandinavo Emanuel Swedenborg, según el cual los ángeles habitan entre los hombres y, al llegar al final de su vida, «se transforman en ángeles o en demonios»

[5] Según el testimonio del propio autor, este es un libro que lo ha acompañado desde sus inicios como escritor de cuentos durante sus años universitarios (Aparicio, «Materia…» 190).

(39). Los lores saben que el embajador, por el simple hecho de ser español será percibido por los ángeles protestantes, quienes presentirán el peligro de tener a un católico entre sus compatriotas («Lo determinante otra vez es su nacionalidad. A ojos del mundo los españoles son todos católicos», 41). Así, los caballeros aprovecharán la situación para atraer a estos seres celestes y hacerse con la tan codiciada pluma.

El marcado carácter fantástico de las historias que conforman *London Calling* viene dado, en primer lugar, por los propios narradores de los minicuentos. Los siete caballeros perciben y relatan como reales una serie de historias de naturaleza sobrenatural ante la incrédula mirada del embajador, quien no es capaz de discernir en muchos momentos si lo que cuentan sus anfitriones es producto de una locura colectiva o, simplemente, una broma pesada. De ahí que, ante los relatos fabulosos, se limite a esbozar una sonrisa («El embajador no pudo reprimir una abierta sonrisa», 43; «El embajador, incapaz de discernir si se le hablaba en serio o en broma, volvió a dejar escapar una sonrisa», 59), o bien a responder con ácida ironía: «¡Ah! —dijo el embajador como si asintiera, incapaz de disimular su perplejidad. Terminó por decir: —Debo reconocer que mi relación con los ángeles no es muy buena» (41). Además, el embajador encontrará el apoyo de otro compatriota, el camarero Antonio, que asiste impasible a la extraña reunión. Sus intervenciones serán escasas, pero fundamentales para contrarrestar y desmontar lo fantástico de los cuentos. Así, ante la creencia de los lores de ver llover plumas negras de ángel, Antonio exclama, no sin cierta desesperación a nuestro entender, que se trata de simples hojas de árbol (85).

Otra técnica que utiliza el autor para acentuar la inverosimilitud de las historias allí contadas consiste en dotar de esa no veracidad a los propios narradores homodiegéticos. Éstos, habitantes permanentes de la *Oxymoron room*, reflejan con su falsa identidad el carácter antitético del espacio al que pertenecen, pues Aparicio convierte en lores británicos a los integrantes de la banda criminal que en 1963 asaltó el Royal Mail Train y que pasaron a la historia por protagonizar uno de los mayores robos perpretados en Londres, *The Great Train Robbery*.

Asimismo, podemos incluir dentro de la dimensión del espacio del discurso o del significante tanto los dibujos que el ilustrador Fernando Vicente

incorpora al texto, como la descripción de la *Oxymoron room*, a la que el autor dedica el primer microrrelato: «El recinto, habilitado como comedor, era una especie de *conservatory* que prolongaba con paredes de cristal el ala sur del edificio. Tallada en una de ellas había una reproducción del caballo blanco de Westbury, el emblema del club. El techo corredizo estaba abierto» (13–14). Cierra esta descripción la imagen de ese mismo caballo blanco colocada estratégicamente al final del libro (179), como insignia del espacio que sirve de marco a toda la colección.

Por otro lado, Londres con sus calles y arquitectura emblemática (Buckingham Palace, la Torre, las cabinas, el metro, el Támesis, sus característicos taxis) es tomada como lugar referencial con la finalidad de dotar de coherencia y cohesión a la trama. Sin embargo, dichas localizaciones no se muestran en todas las historias y, cuando lo hacen, no se pueden reducir en ningún caso a un simple decorado externo. A excepción de la *Oxymoron room* que se presenta como un marco fijo, dentro del cual se desarrolla toda la reunión, los espacios de los microrrelatos, ya sean inventados o tomados de la realidad, se constituyen siempre como lugares de la acción, donde suceden las diferentes tramas. Esta mención de lugares conocidos por todos, como la City, el Tate Museum, Trafalgar Square, High Park o el Támesis, responde a otro artificio de carácter intertextual (Pujante 468).

En último lugar, deberemos considerar el espacio de la historia o del significado, «integrado por el conjunto de marcos escénicos delimitados por su vinculación con personajes concretos y con acontecimientos de mayor o menor tiempo de desarrollo» (Álvarez Méndez, «Territorios…» 24). Por lo tanto, en esta dimensión el espacio se manifestará ligado al tiempo y a los personajes, de tal forma que se produzca la identificación metafórica o metonímica de éstos con el espacio al que aparecen vinculados. En efecto, los miembros del *Animal Lovers Club* se presentan como una extensión de la sala donde acostumbran a reunirse, puesto que tanto sus nombres como su personalidad son el resultado de una *contradictio in terminis*, peculiaridad esta de la que son perfectamente conscientes todos los personajes y así lo expresan cuando deciden invitar al embajador a su club, pues ese oxímoron «viene a ser la presencia de un español en el Animal Lovers» (14), o cuando declaran desde el primer momento que su interés por la sala radica en sus amplios ventanales y su techo corrido, no ya para poder sen-

tirse más cerca de los anhelados ángeles, sino porque es el único espacio en el que les está permitido fumar: «Estas paredes de cristal representan el aire puro de nuestras colinas que nosotros contradecimos echando humo por nuestras bocas» (139).

Como espacio simbólico podemos discernir dos planos diferentes que conforman la ciudad de Londres. Si, por un lado, los ángeles, guardianes e iconos del amor, circulan en el ámbito celeste, por otro lado, en el plano terrenal tenemos a los habitantes humanos de la urbe, que deambulan por sus calles, plazas y edificios ante la más absoluta indiferencia y soledad, cargados de tintes negativos. De este modo, las cristaleras y el techo corredizo del *conservatory* contrastan con el ático de la joven española, la cual tenía la costumbre de «tumbarse en la cama bajo un ventanal abuhardillado como para contemplar el cielo» (62). La intimidad y seguridad que le provoca a la joven el aislamiento de su hogar la anima a caminar «desnuda libremente por su casa» (63), puesto que la estratégica arquitectura de la buhardilla le permite estar a salvo de miradas indiscretas y maliciosas. Su visión es tan solo accesible desde el cielo: «Desde allí no podía asomarse a la calle y a ella solo se la podía ver desde el cielo porque los ventanales que la iluminaban se integraban en el tejado al que seguían en su inclinación» (63); por tanto, el único ser capaz de gozar de la belleza de la mujer es aquel puro y libre como ella, el ángel. Sin embargo, el desenlace trágico de la unión amorosa adviene al abandonar la seguridad que proporcionan los muros de la casa. Cuando el ángel sale de nuevo al exterior, enganchado a su amada «por esos misterios de la mecánica amorosa», el contacto con la ciudad y las miradas anónimas e inquisitoriales de la gente común hacen que éste pierda el sentido de la orientación y, asustado, nota «cómo se aflojaba el punto de unión que tenía con ella» (62). El ángel, entonces, decide depositar a la joven en el suelo para evitar que esta se precipite al vacío, pero los vecinos del barrio musulmán donde ha ido a parar la española se quedan escandalizados ante la visión del cuerpo desnudo y tras rodearla y golpearla, «la rociaron con gasolina y le prendieron fuego» (62).

No es este el único momento en que se pone de relieve la crueldad e insensibilidad de los habitantes de la ciudad. Curiosamente, éstos apenas son representados en espacios privados o interiores, y si aparecen, se trata siempre de lugares de tránsito, como hoteles, clubs, aeropuertos, el metro

o museos. Es decir, son espacios públicos que, pese a la gran afluencia de personas, predisponen a las mismas a no relacionarse con sus semejantes. En su lugar, potencian el anonimato y la soledad (Augé 41), lo que produce seres anodinos que deambulan por la capital británica a la busca de saciar sus instintos más primarios, como es el caso de los TTI (Típicos tímidos ingleses) que, en el mejor de los casos, su incapacidad para entablar una conversación y expresar sentimientos les llevará a unos encuentros sexuales furtivos, ocasionales y en silencio: «Entonces él o ella, sin palabras, con lenguaje corporal, fraguado en la inquietud y la tensión de seis meses, pareció preguntar: «¿Te parece?». La respuesta, muda también, no fue apasionada ni locuaz; equivalía sin embargo a un sí, todo hay que decirlo, un sí muy inglés. O sea algo así como: «¿Por qué no?». Subieron inmediatamente al hotel y tardaron veinte minutos en bajar» (37). Esa misma falta de incomunicación lleva a la separación de otra pareja de TTIS que, a pesar de lograr conocerse en un primer encuentro casual, su ineptitud para establecer relaciones con el otro los conduce nuevamente al fracaso («Cabinas gemelas»). En esta ocasión el escenario elegido son las típicas cabinas rojas, «tan de nuestras calles», manifiesta uno de los lores, quien no desaprovecha la ocasión para lamentar su paulatina desaparición del paisaje urbano, lo que es sentido como «una amputación, como si nos quitaran las chimeneas de nuestros salones» (129).

Por otro lado, la vinculación que se produce entre el espacio mental de la conciencia de los personajes y estos no-lugares crea unos escenarios idóneos para desarrollar tramas de carácter fantástico. Así, los temas clásicos del doble y del otro aparecen ligados a hoteles («El dúo de la tos», «Una vez al mes»), a museos («Naufragio en el museo», «El triángulo»), al metro («Reflejos»), a sus característicos taxis («Brigadoom reclama»), a reconocibles calles o pubs («Amor al fin y al cabo»). En este último microrrelato, la acción inicia con su localización en Internet, el espacio no físico que potencia aún más la separación del individuo de su realidad y da lugar a un nuevo espacio geográfico, el virtual, que acentúa la separación entre ambos mundos (realidad-virtualidad) y, por ende, la alienación del hombre. También las calles londinenses son el escenario para presentar un mundo maravilloso, donde los hombres conviven naturalmente con seres sobrenaturales («Polvo de ángeles», «El último», «Plumas de Swedenborg», «La

pluma del ángel») o donde las estatuas adquieren voluntariamente movimiento («El aniversario de Trafalgar» o «Adiós»), pero que ante la mediocridad que les rodea deciden volver a su estado inerte, o bien huir.

Según José María Merino, toda ciudad es consecuencia de un proceso histórico y, como tal está cargada de símbolos (Álvarez Méndez, «Territorios…» 30). Por tanto, dentro de la simbología de la ciudad londinense no podrían faltar, junto a los escenarios y objetos característicos de la moderna urbe, aquellos iconos arraigados en el pensamiento colectivo y que retoman la imagen de la antigua Londres asociada a la tradición popular. De esta forma, se incorporan en la representación de este espacio figuras tan emblemáticas como Jack el Destripador, los fantasmas de La Torre y la ciudad de Brigadoon, mediante la cual Aparicio establece una particular relación intertextual con la leyenda presente, por otro lado, en el folclore de diversos países («Brigadoom reclama»).

Sin embargo, uno de los espacios que más protagonismo adquiere en la colección es la City, escenario de los últimos ocho microrrelatos y de la cual lord Leathersdale nos proporciona una peculiar descripción en «Subproducto de la crisis»:

> Yo también creo, como dicen algunos […] que lo mismo que Londres es el corazón de Gran Bretaña, la City es el corazón de Londres, y un corazón, ya se sabe, tiene dos movimientos, diástole y sístole, contracción y expansión. Pero, claro, los ejecutivos de banca son a su vez el corazón de la City con su correspondiente diástole y sístole. Sin ese movimiento el corazón se para y el organismo muere (170).

Por tanto, si el corazón, el centro vital del organismo está podrido, el resto del cuerpo (Londres y sus habitantes), también lo estará. Tras esta serie de microhistorias se esconde una férrera crítica a las devastadoras consecuencias de la crisis iniciada en 2008 y que tuvo su epicentro en la City londinense y cuyos moradores, banqueros y ejecutivos, emplean sus «cuantiosos» ahorros para especular sobre el precio del terreno y «consolidar», así, «sus fortunas» (170). Por este motivo, los personajes ligados a este escenario son mujeres vampiro que merodean por las calles coleccionando corazones humanos («Maleta de corazones»), banqueros disfrazados de vagabundos que ven como única vía escapatoria el lanzarse por

la letrina de un baño público («La espera») o despiadados ejecutivos de banca que comentan frívolamente las desastrosas consecuencias de la crisis y muestran una completa falta de empatía hacia sus semejantes («La crisis del 2008»).

En conclusión, a través de la configuración del espacio a lo largo de los diferentes microrrelatos, Aparicio nos presenta las diversas dimensiones de una misma ciudad: si, por un lado, se representa la dimensión histórica, con sus elementos y motivos tradicionales pertenecientes al folclore inglés, por otro lado, como contrapartida se nos muestra la urbe moderna y contemporánea, con sus calles y plazas, escenarios de acontecimeintos tan actuales como la reciente crisis financiera. Asimismo, el Londres coetáneo aparece segmentado en dos esferas disímiles: el cielo, con sus seres etéreos, iconos del amor y la sabiduría, y la tierra, repleta de TTIS, incapaces emocionalmente, de seres carentes de empatía y, aparentemente, de valores positivos, que actúan movidos por la codicia, la crueldad y la vanidad. Mientras Londres consigue mantener vivas y unidas sus dos dimensiones temporales, la histórica y la moderna («Ventanas»); no logra ese equilibro entre los dos ámbitos espaciales, pues los ángeles siguen permaneciendo invisibles y lejanos para la mayor parte de los codiciosos hombres, hasta el punto de que el propio demonio decide liberarse de sus cadenas y abandonar el tejado de la residencia del Primer Ministro inglés.

BIBLIOGRAFÍA

Álamo Felices, Francisco. «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas». *Poéticas del microrrelato*. (Coord.) David Roas. Madrid: Arco Libros, 2010.

Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.

—. «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea». *Signa* 12 (2003): 549–570.

—. «Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual», *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*. (Eds.) M.ª Pilar Celma Valero y José Ramón González. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010. 17- 38.

Álvarez Ramos, Eva. «Ficcionalizando la realidad: los espacios literarios en *La sombra del escapista* de Rubén Abella». *Los nuevos mapas. Espacios y lu-*

gares en la última narrativa de Castilla y León. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2012. 54–67.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. «El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines». *Teoría e interpretación del cuento*. (Eds.) Peter Frölicher y Georges Güntert. Berlin: Peter Lang, 1997.

—. «Juan Pedro Aparicio y la literatura cuántica». *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.

APARICIO, Juan Pedro *et alii*. *Palabras en la nieve (Un finlandón)*. E.U.: Rey Lear, 2007.

APARICIO, Juan Pedro. «Materia oscura y literatura cuántica». *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. (Ed.) Salvador Montesa. España: AEDILE, 2009. 189–206.

—. *London Calling*. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

CALVO REVILLA, Ana. «Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad». *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. (Eds.) Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 15–36.

CELMA VALERO, M.ª Pilar. «Nuevos espacios narrativos en los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio». *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. (Ed.) Salvador Montesa. España: AEDILE, 2009. 221–234.

GÓMEZ TRUEBA, M.ª Teresa. «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica». *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. (Eds.) Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 37–52.

GONZÁLEZ ROMERO, David. «El reverso. Arqueología del filósofo en pantuflas». *Desacuerdos* 6 (2011): 46–73.

GUELBENZU, José María. «Fascinante locura». *Babelia. El País*. 14 de abril de 2007. http://elpais.com/diario/2007/04/14/babelia/1176508214_850215.html

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen. «El espacio narrativo en El amigo de las mujeres de Gustavo Martín Garzo». *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. (Ed.) Salvador Montesa. España: AEDILE, 2009. 249–264.

—. «Alcores y simulacros: evolución del tratamiento espacial en la narrativa de Ángel Vallecillo». *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2012. 88–113.

PUJANTE CASCALES, Basilio. «Mecanismos temporales del microrrelato hispánico

contemporáneo». *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. (Eds.) Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 65–74.

—. *El microrrelato hispánico (1988–2008): teoría y análisis*. Tesis doctoral. 2013

Roas, David. «Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad». *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. (Eds.) Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 53–64.

Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.

APLICACIONES DIDÁCTICAS

EL MICRORRELATO EN EL DESARROLLO DE LAS DESTREZAS DISCURSIVAS: SU USO EN EL AULA DE LENGUA CASTELLANA

Eva Álvarez Ramos
Universidad de Valladolid

Pretendo mostrar un breve panorama de las posibilidades didácticas del microrrelato para después afianzarlo con una muestra de actividades representativas, que conseguirán que el estudiante adquiera ciertas microhabilidades lingüísticas, todas ellas necesarias en el desarrollo de las destrezas discursivas, tanto orales como escritas.

Existe una férrea predisposición a evitar la explotación del microrrelato en las aulas de primaria, pues se ha venido considerando un género destinado única y exclusivamente al alumnado de Bachillerato o de cursos altos de Secundaria. En niveles bajos es difícil, por no decir tarea imposible e incluso poco pedagógica, hacer comprender la condensación de las ideas del microrrelato, el conceptismo palpitante de sus frases, los dobles sentidos, las inferencias, la ambigüedad de significados, las intertextualidades…, solo enumerar estas características ya da respeto. En edades superiores, donde los conocimientos lingüísticos están mucho más desarrollados y se han adquirido muchas más microhabilidades, las estrategias con las que cuenta el estudiante son mejores y le llevan a poder trabajar más cómodamente con las minificciones. No debemos olvidar que practican diariamente el arte de la condensación, no son Góngoras ni Quevedos, ni culteranos ni conceptistas, pero hacen sus pinitos con esos 140 caracteres que les ofrece Twitter. Reducir el microrrelato en el aula solo a su ámbito significativo lastra hasta la saciedad las posibilidades didácticas del mismo, pues este nanogénero tiene otras muchas características textuales que lo hacen idóneo para los aprendientes más jóvenes.

Lo primero que creo que debería debe todo docente es aclarar a los alumnos a través de la lectura (y recalco lectura), qué es un microrrelato.

No consiste, evidentemente, en dar una clase magistral que gire en torno a la teoría de los géneros literarios (esta práctica común ahuyenta a los lectores), pero sí conviene que el discente sea consciente de qué es eso que está leyendo y cómo se articula aquello con lo que va a trabajar. Los principales elementos del microrrelato, que deben ser especificados, son a mi entender, los siguientes:

No es un resumen de nada. Es posible que los alumnos crean que un microrrelato o microcuento, puede ser un resumen de una historia más extensa. Supuestamente conceptos como haiku, greguería o chiste pueden ayudarnos a concretar el carácter del microrrelato y, estos recursos basados en la condensación de significado son cercanos a los alumnos, si no como elemento curricular, sí como objeto creativo en tareas compositivas, o al menos eso me gustaría esperar de los maestros actuales[1].

Se les hará hincapié en que la estructura de todo microrrelato es semejante a la del cuento (harto conocido), y se construye siguiendo las pautas de narrador, personajes tiempo, espacio y acción o secuencia narrativa (presentación, nudo y desenlace)[2], más que por aportar un concepto teórico para que el alumno relacione con algo que ya conoce y que el conocimiento sea significativo (Álvarez Ramos, «Harry Potter y la didáctica…»). Mediante estos procedimientos de aprendizaje basado en concordancias, el maestro apoya al alumno para utilizar una estrategia cognitiva que le permita desarrollar su potencial[3].

Destacaremos la importancia del título. En un texto tan concentrado como el del microrrelato, no pueden desperdiciarse las palabras, de ahí que

---

[1] Estos subgéneros literarios no aparecen recogidos directamente en el currículo, pero muchos de ellos se tratan en el Bloque V de Educación Literaria, sobre todo en aquellos contenidos que giran en torno al desarrollo de la creatividad literaria.

[2] Es cierto que por su extrema brevedad el planteamiento muchas veces queda reducido a la nada o está ausente directamente. Así «En el microrrelato los elementos del texto se sintetizan hasta el límite: la trama carece de complejidad estructural, desaparece la progresión tradicional tripartita (planteamiento-nudo-desenlace) y algunos componentes desaparecen mientras otros adquieren mayor relevancia. Por ejemplo, el título es muy importante en toda la narrativa breve, pues suele conformarse como la base de identificación del texto» (Navarro Romero 249).

[3] Autores como Lev Vigotsky (1989 y 2000) y su «metáfora del andamiaje» y Jerome S. Brüner (1988) con la «construcción cognitiva» contribuyen a afianzar el proceso cognitivo en el cual, y siguiendo siempre esta visión constructivista, los niños asientan los nuevos conocimientos en datos ya asimilados y mediante la guía de un adulto o persona más capacitada.

el título sea vital para el sentido global de la historia, pues la presenta, comienza a precisar el horizonte de expectativas del receptor, guía la lectura (al ser la puerta de entrada a la misma) y aporta, más que en ningún otro género información clave para la interpretación textual. El título al ser «la primera fuente de información de la que dispone el lector en relación con la obra, […] deberá presentar lo esencial de la información, orientar al lector hacia los contenidos, sea de modo explícito o, simplemente, aludiendo a ellos implícitamente» (Sabia s.p.). Hecho que tendremos en cuenta para las actividades.

Y finalmente la brevedad, un carácter que lo acerca a otras microficciones[4] como el aforismo o el epigrama con los que también comparte los finales punzantes, no esperados.

> La vorágine de nuestros tiempos se traslada desde las prisas en la calle y en el trabajo hasta la brevedad de nuestra comunicación con los demás. Tanto en mensajes de texto por móvil como por Internet, la sociedad tiende a devorar el tiempo; reducimos la dedicación necesaria para intentar el máximo de actividades. En este contexto, resulta fácil entender el éxito que suscita la lectura de los microrrelatos; bastan unos minutos para leer y sentimos la deuda saldada como lectores (Sanz Marco y Sanz Esteve 358).

Estas muestras de textos breves resultan idóneas para trabajar en el aula por sus amplias posibilidades didácticas. Entre algunas de las ventajas podemos señalar las que recogen Sanz Marco y Sanz Esteve (2011) y Álvarez Valades (2004):

- El microrrelato se constituye como una obra en sí mismas; por tanto, se leen como entes individuales y no necesitan la contextualización de aquellos textos que pertenecen a obras mayores.
- La brevedad de los microrrelatos permite adaptarse a la realidad temporal de las clases. Así se puede estructurar la actividad para ser iniciada y terminada, alcanzando los objetivos.
- El estudiante se enfrenta a textos reales, que le permiten completar

[4] La microficción existe en varios géneros literarios, no podemos relegarla solamente al ámbito de lo narrativo. Lauro Zavala en su obra *Seis problemas para la minificción* (2000) aclara muy bien este concepto de microficción.

su conocimiento sobre la cultura española e hispanoamericana.

- La experiencia nos ha demostrado que los textos literarios presentan al alumno formas más elaboradas de uso de la lengua que le sirven como instrumento de reflexión lingüística, contribuyen a desarrollar su capacidad de distinción entre significados literales y metafóricos y pueden ser el punto de partida para la discusión y el intercambio de opiniones sobre los más diversos temas.
- La ausencia de descripciones y adornos literarios impacta al estudiante y despierta un interés que hace que se centre en la trama narrativa directamente y se sienta rápidamente motivado por la novedad de este tipo de lectura, su brevedad y sus finales siempre novedosos, inesperados y altamente sorprendentes.

Tiene el microrrelato un aura o halo mágico que lo hace atractivo a ojos de los lectores, o de aquellos que queremos ganar como adeptos en nuestros clubes de lectura y que se encuentra, seguramente, a un paso de sernos infieles con televisiones, móviles o consolas.

Mostraremos a continuación un reducido número de actividades didácticas que no representan en absoluto a todas las posibilidades que nos ofrecen este tipo de microficción. No se tratará en ningún caso la escritura creativa de microrrelatos, por ser otra historia que deberá ser contada en otra ocasión.

ACTIVIDAD 1

Es el propio Rubén Abella con el minirrelato «El viaducto» el que da pie a esta actividad de escritura. En *Los ojos de los peces*, se recogen 5 versiones de esta misma historia. Estas 5 minificiones con sus cinco finales correspondientes, dan paso entonces, para que sea el lector, en este caso, el alumno, el que se encargue de cerrar esta historia. Finalizar el microtexto lleva aparejado un trabajo de activación de toda la información que podemos extraer del fragmento seleccionado. El alumno ha de adaptar tanto el contenido como el estilo del discurso, con lo que se activan otras microhabilidades cognitivas, tales como la de saber analizar los elementos

de la situación comunicativa: el contexto, el propósito, el tema… (Prado Aragonés; Cassany); del mismo modo tiene que ser capaz con muy pocas palabras de conseguir llegar al objetivo, llegar al final de la historia.

Partiendo de la siguiente estructura:

> Óscar volvía a casa por las calles dormidas.
>
> Al cruzar el Viaducto vio, en la acera opuesta, a una mujer sentada en la barandilla, preparándose para saltar.…

el discente ha de prever lo que va a ocurrir, ha de ser capaz de avanzar el final de la historia. Trabajar la microhabilidad de la anticipación es importante en el desarrollo de las competencias lingüísticas, tendrán que hacer uso de ella en diferentes situaciones comunicativas, como por ejemplo cualquier conversación, puesto que es normal que vayamos siempre anticipando lo que el emisor pueda ir diciendo. Finalizada la actividad se leerán todos los finales incluidos los del propio autor, para ver la evolución del microrrelato, que se configura aquí como una historia fractaria, con sus prismas significativos. Estamos ante un juego de espejos, un microrrelato que remite a otros microrrelatos, es un jardín de senderos que se bifurcan como diría Borges, semejante a esas posibles vidas que todos pensamos alguna vez vivir, tal como esas historias que se desarrollan en tiempos y espacios paralelos.

ACTIVIDAD 2

Una versión de esta actividad, podemos realizarla con el famosísimo microrrelato de Augusto Monterroso, *El dinosaurio*. Comenzaremos primero prestando atención al cuento. Por grupos los alumnos discutirán sobre algunas cuestiones relativas a la contextualización de la fábula como: ¿Quién es la persona que se despierta? ¿Es una persona o es otra cosa o animal?, ¿Dónde se encuentra? ¿Y el dinosaurio, dónde está exactamente? ¿Allí, nos parece que es cerca o lejos? Fijaos en que habla de «el dinosaurio» no de «un dinosaurio», ¿Se habían visto antes? Los alumnos ahora, son conscientes de que están ante un relato *in media res*. Como bien indica Navarro Romero, «La estructura del microrrelato rompe con la tradicional

progresión planteamiento-nudo-desenlace del cuento clásico. De hecho, un comienzo habitual de este género es in medias res, comienzo muy adecuado a esa estructura basada en la intensidad, pues se anulan descripciones o caracterizaciones circunstanciales» (250). Tendrán pues, que deducir entre todos, en esta segunda fase, qué sucedió antes de despertar, qué pasó la noche antes o el día previo.

Activarán estrategias para planificar el discurso y organizar de forma coherente las ideas que les lleven a un consenso. La negociación será también elemento clave en esta actividad, la confrontación de ideas, la toma de posiciones y la variedad de puntos de vista deben ser unas de las formas de comunicación más frecuentes (Prado Aragonés 179) Contextualizar el relato breve contribuye a darle significado, un significado que no es único y cerrado, es más que ningún otro género, una *opera aperta* (otra de las características, por otra parte, de todo microrrelato).

En una tercera fase, trabajaremos la expresión escrita. Cada uno de los alumnos deberá finalizar la frase, y mostrar qué es lo que se encuentran al despertar. Mantendremos intacta el primer enunciado y se les obligará a que el adverbio todavía se mantenga en el segundo. Eliminarlo supondría desvirtuar por completo el relato, pues se configura como uno de los elementos clave en la construcción del significado.

> Cuando despertó,… todavía….

Podemos darles una entrada mostrándoles algunas de las composiciones que han surgido en torno a la historia de Monterroso. Fue tal el éxito del microrrelato que el panorama literario nos devolvió múltiples variaciones y recreaciones del mismo[5]. Pueden servir estas pocas de ejemplo representativo: *El buzón* de M.ª Elena Sánchez Miguel: «Cuando abrió el buzón, el christmas ya estaba allí». *¡Lagarto, lagarto! de* Nuria Barrios:

[5] Tal y como reconoce Lauro Zavala en el prólogo a *El dinosaurio anotado* (volumen destinado a recoger todas las variantes y derivaciones del texto de Monterroso), «'El dinosaurio' […] es uno de los textos más estudiados, citados, glosados y parodiados en la historia de la palabra escrita, a pesar de tener una extensión de exactamente siete palabras. Tal vez el único texto de extensión similar que ha recibido semejante atención ha sido, […] la frase inaugural del Génesis en el Antiguo Testamento ('En el principio fue el verbo'), si bien este último texto tiene una palabra menos que 'El dinosaurio'» (7).

«Cuando el dinosaurio abrió los ojos, Spielberg ya estaba allí»; aquellas dadas por la Fundeu, que utilizó los 41 caracteres para mostrar cuáles son las variantes de un tuiteo: «Despertó y el dino estaba allí.» (más breve); «Qndo dsprto el dnsaurio staba allí.» (Uso de esqueletos consonánticos), o esta de Eduardo Berti: «Cuando el dinosaurio despertó, los dioses todavía estaban allí, inventando a la carrera el resto del mundo».

Particularmente, no suelo hacerlo así en mis clases, ni recomendar su uso a los alumnos en formación, puesto que mediatizas al estudiante y limitas su horizonte de expectativas. Se puede, sin embargo, realizar una antología final en la que se recojan no solo los trabajos creativos de los estudiantes, sino también aquellos de los escritores. Siguiendo la estética del Homenaje a Raimond Queneau, y a sus *Cien mil millones de poemas*. O podemos lanzarnos al mundo de las TIC, pues la escritura electrónica incorpora cambios en el plano del discurso, ya que es posible combinar fácilmente la escritura con la imagen (vídeo, sonido…), tenemos así una concreción más profunda de significado, puesto que ilustran el contenido textual y ayudan a su interpretación. La brevedad hace de él un perfecto representante del formato digital. Las TIC se presentan como instrumentos didácticos mucho más atractivas para los alumnos, y permiten así mismo trabajar con herramientas que hasta hace bien poco no se habían relacionado con el proceso de enseñanza/aprendizaje, como los móviles. Podría usarse twitter para escribir el microrrelato (es ya una práctica común y extendida) y añadírsele un vídeo o imagen que contribuyera a configurar su significado. Tal y como reconoce Azucena Franco Chávez, «el texto interactivo es sugerente y polisémico, no sólo en la construcción de las frases sino en la utilización de imágenes, movimiento, vídeo» (287). Lo que ello deriva en nuevas lecturas.

No ha de usarse obligatoriamente el relato de Monterroso, que quizá por sobreuso, llegue a convertirse en algo manido y desemantizado, puede emplearse cualquier microrrelato breve, de los constituidos por una o dos oraciones máximo[6].

> No tuvo que apretar el gatillo: bastó que lo forzara a morderse la lengua (Jaime Valdivieso, recogido en Epple 27).

[6] Para un catálogo más extenso de microrrelatos breves puede consultarse Lagmanovich.

Mientras subía y subía, el globo lloraba al ver que se le escapaba el niño (Miguel Saiz Álvarez, recogido en Círculo Cultural Faroni 72).

El conde me ha invitado a su castillo. Naturalmente yo llevaré la bebida. (Ángel García Galiano, recogido en Círculo Cultural Faroni).

Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello (Gabriel Jiménez Emán 89).

ACTIVIDAD 3

Podemos así mismo presentar una microhistoria a la que se le ha eliminado el nudo. El alumno cuenta con el inicio y el fin de la misma, pero ignora qué ha sucedido entre tanto. Trabajamos así la secuencia narrativa que permite la estructuración de las acciones que desarrollan los personajes, asentando los principios constitutivos de la misma. Al igual que en el cuento (partimos de la base de que el alumno ya está familiarizado con dicha estructura) el nudo es el portador de la mayor información, aquella que nos lleva al clímax de la historia, y en cualquier minificción desempeña un papel fundamental…

Cabría la posibilidad de realizar tres tipos de ejercicios con múltiples variantes: en el primero de ellos, que puede realizarse tanto de manera oral en grupos, como de manera individual por escrito, tendrán que desarrollar inferencias, para poder dar sentido a la historia y enlazar de manera lógica el comienzo y el final. Así hay un trabajo previo de comprensión de la forma y los detalles del texto, necesario para realizar después las implicaturas necesarias. No deben obviar el estilo del escritor, para que exista una cadencia coherente y cohesionada entre su historia y la original. Para este tipo de actividad se recomienda usar microrrelatos más largos, dejando de lado la condensación extrema de aquellos que se ventilan en menos de tres líneas. Cuanto menos información demos al alumno, más difícil será crear inferencias. Tal y como reconocen Cassany, Luna y Sanz: «Los ejercicios de inferencia hacen especial hincapié en las lagunas potenciales de un texto (…) y exigen que el alumno se arriesgue a interpretarlas a partir del contexto» (219), luego es vital que ese contexto le dé las pistas necesarias para poder inferir. El microrrelato «Cronología» (Abella 151) puede servirnos para realizar esta actividad.

Se mostrará al alumno primeramente el título, para que (teniendo

presente la importancia significativa que todo título adquiere en estas microficciones) deduzca cuál es el posible tema de dicho texto, qué elementos considera que forman parte de la historia. Puede hacerse una lluvia de ideas. Cuando hayamos asentado la temática, pasaremos a realizar la actividad en sí. El alumno se encontrará con lo siguiente:

> A las dos de la mañana Isabel llegó a casa. A las dos y un minuto su padre la interceptó en el pasillo y le echó la reprimenda de siempre, rematada esta vez con un comentario inédito: «Y si no te gusta, ahí tienes la puerta». A las dos y trece Isabel cogió la puerta y se fue.
>
> …
>
> A las ocho y media Isabel entró en una cabina telefónica, llamó a casa a cobro revertido y, rompiendo a llorar, suplió a su padre que viniera a recogerla.

Como vemos existen ciertas pautas textuales que marcan la estructura que ha de seguirse, tal y como marca el título, estamos ante el desarrollo cronológico de una secuencia que el alumno ha de cubrir, pues se enfrentará un vacío temporal y deberá deducir, suponer, inventar, fingir a modo de Pessoa, lo acaecido entre las dos y trece y las ocho y media de la mañana.

Para una segunda variante propongo el relato mínimo «Vestigios» (Abella 105), en el que se enumera de manera detallada todos los objetos que se encontraron en el lago del retiro al vaciarlo para limpiarlo. Es una microhistora óptima para los niveles más bajos de primaria. El último elemento de la enumeración es el cadáver de un hombre llamado Zenón, hecho que nos da pie a pedir a los alumnos que realicen un listado de objetos (siguiendo la estructura marcada por Abella) que podrían encontrarse en el lago, pero haciéndolo alfabéticamente, como tributo literario a ese pobre Zenón que fue el último en ser rescatado y que como su homónimo del abecedario, es postrero y tardío[7]. Tendríamos pues una especie de abecegrama enumerativo.

---

[7] La referencia a Zenón no es para Abella un elemento trivial, sino que encierra toda una declaración de intenciones del propio personaje y del autor, así me ha reconocido el escritor en una conversación personal: «En cuanto a Zenón, siempre me han fascinado las aporías de Zenón de Elea. Ya en *La sombra del escapista* hay un personaje, el chatarrero Tano, que rige su vida por ellas, renunciando a salir de la chatarrería porque el movimiento no existe (la liebre nunca alcanzará a la tortuga, la flecha jamás llegará a su destino). ¿Para qué intentar ir a ningún lado? Es

Una variante de esta actividad compositiva podemos hallarla en el microrrelato de Felipe Benítez Reyes, «Del uno al quince» (2013):

> Érase una vez dos hombres que caminaban por el barrio de Chelsea, en dirección al número tres de la calle Sloane. Se detuvieron en la taberna llamada Los cuatro Ciervos Decapitados a tomar una cerveza, (…). Unos cinco minutos más tarde llegaron al portal de la casa en cuestión. Tuvieron que llamar seis veces al timbre antes de que les abriese el portón una señora, tras la cual asomaron siete cabezas infantiles, expectantes…

El texto nuevamente servirá de disculpa para la elaboración de una enumeración sucesiva de elementos elegidos por el libre albedrío de los estudiantes.

Una tercera variante, en la que se trabajará la expresión escrita y las destrezas orales, toma como punto de partida el microrrelato de Cortázar, «Amor 77» (1962) y «Carnaval» de Rubén Abella (2012). En Cortázar podemos leer:

> Y después de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.

Este microrrelato es el elemento que daría pie al debate, a modo de presentación de la actividad que se realizará después. Se leería a los alumnos o se escribiría en la pizarra para entablar una conversación sobre las falsas apariencias y sobre la dificultad de ser uno mismo y mostrarse tal cual.
Se pasaría después a leer el relato de Abella:

> Solo era él mismo en Carnaval, cuando se vestía de mujer fácil y lanzaba piropos groseros a los hombres que le gustaban.
>
> El resto del año era otro.
>
> Un mero disfraz.

una pequeña broma interna mía, lo que ocurre cuando se aplican las grandes ideas al vivir de cada día. El Zenón de *Los ojos de los peces* trata de avanzar, de ser mejor persona, de dejar de beber, pero no parece que nada de eso lo lleve a ninguna parte, más que al fondo del estanque del Retiro. Es, como digo, un juego interno, sin duda, intertextual, aunque sin demasiadas pretensiones».

Es una historia jugosa para ser utilizada en niveles más altos, como Secundaria o Bachillerato, y que va a permitir que los alumnos puedan hablar de sus cuitas, malestares, ambigüedades y frustraciones a través de la escritura. Sería bueno entonces, que tras realizarse cada alumno un exorcismo personal, mostrando aquello que oculta por miedo, la profesora leyera de manera anónima todos los disfraces que usan sus alumnos y sus filias más ocultas, para poder debatir la verdadera importancia y el verdadero valor de aquello que ocultamos. Los propios compañeros buscarían respuestas a las frustraciones allí mostradas. Creamos así un ambiente que motiva a los alumnos a mostrar sus sentimientos y pensamientos.

Los alumnos completarían entonces la siguiente estructura:

> Solo era él/ella en…
> El resto del año era otro/a.
> Un mero disfraz.

Luego seguirían trabajando el nudo del microrrelato, aunque como es evidente con otros fines distintos a los señalados anteriormente: esta actividad se plantea como una regulación pacífica de conflictos (Costa Mesas 25-26). Es una actividad asentada en las premisas de la, tan ahora nombrada, «educación emocional». Educando emocionalmente a los alumnos se consiguen evitar conflictos interpersonales, las personas con recursos de inteligencia emocional, tal y como afirman Mayer, Roberts y Barsade (2008), tienen menor predisposición a «mantener actitudes violentas, […] a sufrir problemas de ansiedad o depresión, etc., y, al mismo tiempo, alcanzan mayores niveles de satisfacción y bienestar personal» (Costa Mesas 15).

CONCLUSIONES:

Para finalizar, deberíamos hacer primero unas breves sugerencias (Jouini; Grellet; Williams; Álvarez Ramos, «El texto como pretexto…») que nos ayuden en la difícil elección del microrrelato, pues no todo vale, aunque resulte útil:

- Los microrrelatos aparecen por sí solos. No podemos sentarnos una tarde a buscar un texto para explicar un tema concreto, el trabajo de búsqueda será titánico, poco gratificante y con nulos resultados. Son

los textos los que nos encuentran a nosotros; de este modo evitaremos las búsquedas estériles anteriores.

- Nos adaptaremos al texto. No pidamos a un microrrelato aquello que no tiene y que nunca tendrá. Si una microficción posee suficientes elementos para convertirse en paradigma de destrezas orales, no lo convirtamos en un texto frustrado de habilidades escritas.
- Utilizaremos actividades que ya conocemos. No hay que elaborar nuevas actividades para trabajar el microrrelato en el aula, las actividades más comunes gramaticales, de comprensión lectora, de expresión escrita…, sirven para estos menesteres.
- Consultaremos el currículo. No debemos pasar por alto las indicaciones adscritas a cada nivel educativo.
- El grado de dificultad nunca debe ser el único criterio que adoptemos. Cualquier texto que pueda suscitar el interés de nuestros alumnos será siempre un texto adecuado.
- El texto, por ende, debe ser interesante también para profesor, ya que así se aumenta la motivación.

Todas las actividades mostradas tienen como finalidad, además de la consecución de ciertas estrategias y microhabilidades discursivas, dar a conocer el microrrelato a los alumnos para incentivar la lectura. Sería necesario reflexionar sobre cuáles son los elementos del actual sistema educativo que consiguen que los niños y adolescentes acaben odiándola. La implantación del microrrelato en el aula consigue que la lectura continúe siendo una fuente de placer y deleite, a la par que instructiva. La ya vieja *docere/delectare* horaciana.

Las expectativas lectoras que genera un microrrelato, cuando se conoce la esencia del mismo activan la motivación del alumnado.

> Los microrrelatos provocan siempre un cierto desconcierto, a veces por la ambigüedad que introducen, otras por la incertidumbre que abre lo fantástico o por los espirales semánticos que descubre una pirueta de la palabra, pero siempre, invariablemente, por la sensación de desasosiego que instaura su brevedad, ubicando al lector en un estado de ansiedad de sentido. En su provocación, cuestiona, intimida y pone en movimiento. […] Tienta al lector y en un acto subversivo le entrega la posta para que continúe la tarea (Olivares 28).

Motivación y expectativas van unidas de la mano, están vinculadas entre sí y «hacen posible una lectura solvente y grata» (Mendoza Fillola 9).

El microrrelato es breve, no cansa, no apabulla con sus dimensiones a los lectores. Son precisamente la brevedad, el espíritu subversivo de estas formas y las posibles interpretaciones que generan a partir de las recontextualizaciones del lector, lo que lleva a la necesidad imperiosa de volver no solo a releer[8] sino a seguir leyendo más muestras de este microgénero. Hecho que no debemos olvidar, un lector ganado es la mejor recompensa.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Mesas, Alberto. «Educación emocional y convivencia en el aula». *Educación emocional y convivencia en el aula*. Madrid: Ministerio de Educación, Política social y Deporte, 2008. 11-30.

Álvarez Ramos, Eva. «Harry Potter y la didáctica de la novela de caballerías: hacia una metodología de concordancia». *Actas del I Congreso Virtual E/LE*, J. Villatoro (ed.), 2006. 1-13.

—. «El texto como pretexto: literatura y gramática en la enseñanza del español como segunda lengua», *Compromiso científico, Responsabilidad social y Diálogo igualitario. 3er Congreso Internacional Multidisciplinar de Investigación Educativa*. Segovia: CIMIE, 2016. en prensa.

Álvarez Valades, Josefa. «La poesía en la clase de ELE: explotaciones didácticas de un par de poemas de Carmen Martín Gaite». *RedELE. Revista Electrónica de didáctica/español lengua extranjera*, 0 (marzo) (2004): s.p.

Brüner, Jerome Seymour. *Desarrollo cognitivo y educación*. Madrid: Morata, 1988.

Cassany, Daniel, Marta Luna y Gloria Sanz. *Enseñar Lengua*, Barcelona: Grao, 2004.

Franco Chávez, Azucena. «En torno a la minificción y las TIC». *MicroBerlín: De minificciones y microrrelatos*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert Biblioteca IberoAmericana, 2015. 281-290.

Grellet, François. *Developing Reading Skills: A practical guide to reading comprehension exercises*. Cambridge: C. U. P., 1981.

[8] Tal y como apunta Rosa Navarro Romero: «Es frecuente el final que produce un cambio en la significación o en el contexto y nos obliga a releer el relato a través de una mirada distinta» (250)

Jiménez Emán, Gabriel. *Los 1.001 cuentos de 1 línea*. Caracas: Fundarte, 1981.

Jouini, Khemais. «El texto literario en la clase de E/LE: Propuestas y modelos de uso». *Didáctica. Lengua y Literatura*, 20 (2008): 149-176.

La Hoz Funes, Ana. «El microrrelato en la clase de ELE. Aplicación didáctica». *MarcoEle*, suplemento, 15, 2012: 1-64.

Lagmanovich, David. «La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas» en *Espéculo*, 32 (2006): s.p.

Mayer, John D., Richard D. Roberts y Sigal G. Barsade. «Human Abilities: Emotional Intelligence». *Annual Review of Psychology*, 331 (2008): 507-536.

Mendoza Fillola, Antonio. «Las dos caras de la lectura: motivación y expectativas en el lector de Literatura infantil». *La motivación a la lectura a través de la Literatura infantil*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006. 9-26.

Navarro Romero, Rosa María. «El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua». *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 (2013): 249-269.

Olivares, María Alejandra. «Bordes y desbordes del microrrelato: autonomía y dinámica contextual en Ana María Shua y Jamaica Kincaid». *El cuento en red. Revista Electrónica de Teoría de la ficción breve*, 15 (2007): 28-38.

Prado Aragonés, Josefina. *Didáctica de la Lengua y la Literatura para educar en el siglo XXI*, Madrid: La muralla, 2014.

Sabia, Saïd. «Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31 (2005): s.p.

Sanz Marco, Carlos y Elena Sanz Esteve. «Las microhabilidades lingüísticas en ELE desde el microrrelato», *en Actas del XLV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid: AEPE, 2011. 367-370

Vygotsky, Lev Semiónovich. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica, 1989.

—. *Pensamiento y Lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2000.

Williams, Ray. «Top ten principles for teaching reading». *ELT Journal*, 40/1 (1986): 36-52.

Zavala, Lauro. «Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio». *El Cuento en Red*, 1, (2000) Primavera: 50-60.

LIBROS DE MICRORRELATOS

Abella, Rubén. *Los ojos de los peces*. Madrid: Menoscuarto, 2010.

Benítez Reyes, Felipe. *Quince ficciones en vilo, cuaderno que contiene varias miniaturas narrativas*, Madrid: Interrogante Editorial, 2013.

CÍRCULO CULTURAL FARONI. *Galería de hiperbreves: Nuevos relatos mínimos*. Barcelona: Tusquets. (Colección Andanzas.), 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronocopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962.

EPPLE, Juan Armando (comp.). *Brevísima relación del cuento breve de Chile*. Santiago, Chile: LAR, 1989.

ZAVALA, Lauro. *El dinosaurio anotado: Edición crítica de «El dinosaurio» de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara/UAM, 2002.

LA COMPRENSIÓN LECTORA EN EL NIVEL B2 A TRAVÉS DE UN MICRORRELATO DE AUGUSTO MONTERROSO

SARA NÚÑEZ DE LA FUENTE
Universidad de Lille 3

INTRODUCCIÓN

La escasa presencia de textos literarios en los manuales de enseñanza de español como lengua extranjera, así como la poca atención que se les presta en las aulas, ha provocado que diversos autores dirijan su mirada hacia el gran potencial didáctico que encierra la literatura. No obstante, para que su aplicación en el aula resulte efectiva, es fundamental que el profesor ajuste de forma precisa los contenidos y los objetivos de las actividades al nivel lingüístico de los estudiantes. Del mismo modo, no deben olvidarse los intereses particulares de los alumnos a la hora de seleccionar los textos, pues la motivación por descubrir el contenido de una obra resulta fundamental para enfrentarse a las dificultades derivadas de la barrera lingüística.

Para comprender la situación actual de la literatura en los programas de enseñanza de lenguas, es necesario, en primer lugar, mostrar un pequeño recorrido histórico en torno al papel que han desempeñado los textos literarios desde el siglo XVIII. De esta manera se revelarán algunas ideas clave para comprender por qué actualmente no se presta a este valioso corpus de la lengua el lugar que merece dentro de los programas de ELE y los beneficios que se pueden alcanzar, si se diseñan actividades literarias adecuadas al nivel e intereses de los estudiantes. A partir de este marco teórico, y teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecen los textos literarios, se presentará una serie de actividades empleando como eje el microrrelato *Pigmalión* de Augusto Monterroso (1998). Se abordará principalmente la comprensión escrita. No obstante, también se incluirán ejercicios que permitan desarrollar tanto la comprensión oral como la expresión oral y escri-

ta. Esta propuesta didáctica se ha llevado a cabo con un grupo de diecisiete estudiantes universitarios franceses con un nivel B2 de español.

EL PAPEL DE LA LITERATURA EN LA ENSEÑANZA DE LENGUAS EXTRANJERAS

Hasta bien entrado el siglo XX, el método más popular en la enseñanza de lenguas se basaba predominantemente en el modelo gramatical, también conocido como método gramática-traducción, de forma que la literatura era el recurso didáctico por excelencia. Surgió en Prusia a finales del siglo XVIII, tomando como modelo el sistema utilizado para la enseñanza del latín y del griego, y se desarrolló de forma plena en el siglo XIX (Martín Sánchez 62). Stembert (1999) se refiere a estos años como «período clásico» (247) y lo presenta en oposición a la siguiente etapa, que se caracteriza por la introducción de las metodologías SGAV (estructuro-global-audiovisual). Es decir, en esta época se llevaba a cabo fundamentalmente una filosofía de enseñanza cuyo enfoque se dirigía hacia la traducción y memorización de reglas gramaticales. Por tanto, una programación didáctica dentro de esta corriente solo podía tener como centro de su propuesta textos literarios que ofreciesen muestras «cultas» de la lengua con el fin de que los estudiantes las imitaran. Aquellos textos se escogían entre obras de autores consagrados y se presentaban en las aulas como modelos lingüísticos y culturales. Servían como soportes para poner en práctica tareas de expresión oral, como contestar a una serie de cuestiones relacionadas con el texto de forma gramaticalmente correcta, y también para realizar ejercicios de expresión escrita basados en la adquisición y el refuerzo de la sintaxis y del léxico: «los autores de aquellos libros de textos hacían poco caso del hecho de que aquella sintaxis y aquel léxico pertenecían a la lengua escrita puesto que el objetivo que perseguían no consistía en aprender a hablar, sino en convertir a los alumnos en jóvenes humanistas capaces de leer un día a los ‹autores mayores› en versión original» (Stembert 248).

A mediados de los años cincuenta del siglo XX nace el Método estructuro-global-audiovisual o SGAV. El diccionario de términos clave de ELE del Centro Virtual Cervantes lo define como de la siguiente manera:

> Tiene como objetivo general capacitar a los alumnos para comunicarse oralmente con extranjeros en situaciones cotidianas, principalmente sobre lo que

están viendo o sobre lo que están haciendo. Se da prioridad absoluta al lenguaje oral —considerado la manifestación primigenia del lenguaj—, en detrimento del lenguaje escrito —ntendido como complementario del primero—, que sólo se empieza a estudiar tras 60 ó 70 horas de clase dedicadas a escuchar y hablar (http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodosgav.htm)

El foco de interés recayó, entonces, sobre la adquisición de estructuras lingüísticas y de vocabulario, de manera que, las programaciones didácticas comenzaron a planificarse de forma rigurosa en torno a una serie de contenidos. Stembert (248) llama la atención al respecto sobre un método muy difundido en los años setenta, *Vida y Diálogos de España de Guberina y Rivenc*, donde el pretérito imperfecto solo aparece en la unidad didáctica 15, mientras que el pretérito indefinido no aparece hasta la unidad 18, lo que podía ralentizar de forma significativa la capacidad de los estudiantes para leer una pequeña narración. En cuanto a la presencia de los textos literarios, la autora Albaladejo García (2007) señala que esta nueva perspectiva, según ella visible desde principios de los años sesenta, pretendía romper con el excesivo interés que había recaído en la etapa anterior sobre los aspectos gramaticales y, por esa razón, la literatura desapareció de los programas de lenguas extranjeras, además «los textos literarios presentaban el problema añadido de que dichas programaciones seguían una estructuración graduada dependiendo de la dificultad que presentaran al alumno las estructuras y el vocabulario, y las obras literarias no podían adecuarse a dicha gradación» (3).

La misma autora afirma que a partir de los años setenta, comenzaron a desarrollarse los programas «nocional-funcionales» (3) basados en la importancia de incluir elementos comunicativos relacionados con el uso social de la lengua. No obstante, aunque los contenidos estaban bien organizados en distintas categorías, la enseñanza siguió centrada esencialmente en los aspectos lingüísticos por lo que la renovación de los métodos no evolucionó de forma significativa. Así pues, la literatura continuó al margen de los programas didácticos. La auténtica «revolución comunicativa» (Albaladejo García 3) se desarrolló en la década de los ochenta. Este nuevo enfoque se centró esencialmente en la lengua hablada, es decir, en la adquisición de la competencia comunicativa por parte de los estudiantes.

Además, por primera vez, se tuvieron en cuenta las aportaciones de otras disciplinas como la Psicolingüística y la Sociolingüística lo que contribuyó a tomar en consideración nuevos aspectos; sirvan de ejemplo la motivación, las necesidades individuales o el diseño de materiales didácticos. Sin embargo, este nuevo enfoque tampoco prestó atención al lenguaje literario, pues el carácter utilitario del modelo comunicativo resulta incompatible con todo lo que no presente un objetivo práctico. Es decir, la lengua escrita se consideraba estática y muy alejada de las expresiones de la vida diaria.

En los años noventa comenzó a vislumbrarse un cambio interesante en la enseñanza de lenguas. Durante esta década confluyeron diversas disciplinas y propuestas metodológicas creando así un marco en el que el texto literario se convirtió en un recurso didáctico innovador. Lahoz Funes (2012) afirma al respecto que «se abre un nuevo panorama en la enseñanza de lenguas con métodos más eclécticos que introducen otras ramas como la música, el arte, la pintura, el cine [...] y será a partir de entonces cuando la literatura tenga cabida en nuestras aulas para llegar a convertirse en uno de los instrumentos didácticos que más posibilidades ofrece (5)». La revalorización de la literatura como herramienta para aprender una lengua extranjera implicó, por tanto, la aparición de diversas publicaciones destinadas a la explotación de textos literarios en el aula. Menouer Fouatih (2009) señala, por su parte, que el enfoque comunicativo comenzó entonces a mostrar interés por el desarrollo de la competencia lectora. Pone de manifiesto que los textos literarios son considerados «como documentos auténticos y de gran calidad y, por lo tanto, recursos útiles, entre otros muchos, para las actividades de enseñanza y aprendizaje de la lengua extranjera» (123).

No obstante, esta nueva metodología tuvo lugar en el ámbito de la lengua inglesa, no así en la enseñanza de español (Albaladejo García 4). Basta echar un vistazo a los manuales de ELE para observar que los textos literarios ocupan un lugar marginal relegado al apéndice y que, por cuestiones de tiempo, no suelen llegar a trabajarse. Por tanto, se hace necesario desarrollar estrategias para que la literatura se trabaje en el aula de forma efectiva, es decir, aprovechando la riqueza lingüística que ofrecen para alcanzar una serie de objetivos didácticos previamente diseñados. Pues las obras literarias, si se adecuan a las características y nivel de los alumnos, ofrecen múltiples posibilidades que permiten desarrollar las cuatro destre-

zas lingüísticas generales: comprensión oral, comprensión escrita, expresión oral y expresión escrita.

VENTAJAS DE TRABAJAR CON TEXTOS LITERARIOS EN LA CLASE DE ELE

Todos los autores consultados coinciden en destacar el potencial didáctico de los textos literarios en el aprendizaje de segundas lenguas, pues «existe ya el consenso de que llevar la literatura al aula, si se hace de forma adecuada, es siempre beneficioso para los alumnos» (Fernández Cienfuegos 18). Albaladejo García señala que «la presencia de la literatura en los programas de E/LE [...] ayuda a desarrollar la competencia comunicativa en su componente lingüístico y en su dimensión sociocultural» (5). Por su parte Lahoz Funes postula que «la literatura no puede seguir siendo concebida como exclusivamente un repertorio de textos consagrados por la tradición académica, sino también como una herramienta de comunicación» (6). Stembert defiende también la presencia de textos literarios en las clases de segundas lenguas afirmando que «apoyarse solo en útiles funcionales sería dar paso a excesos contrarios en contradicción con el papel que tiene que desarrollar la escuela [...] De seguir en esa dirección habría que prescindir también de los textos literarios en la enseñanza de la lengua materna y de cuanto no tiene una utilidad inmediata» (247). Asimismo, Jouini concluye su trabajo diciendo que la literatura «es material auténtico, no se ha producido ‹ad hoc› para la clase de idiomas, preexiste y seguirá existiendo. De ahí, se considera, probablemente, que es el mejor vehículo para lograr una verdadera competencia lingüística» (175).

La autenticidad a la que hace referencia este autor es uno de los razonamientos que se utiliza con más frecuencia para defender la presencia de la literatura en el proceso de enseñanza/aprendizaje de segundas lenguas. Albaladejo García expone «que las obras literarias no están diseñadas con el propósito específico de enseñar una lengua, y que por tanto el alumno tiene que enfrentarse a muestras de lengua dirigidas a hablantes nativos» (6). Esto también supone un obstáculo por la dificultad lingüística que conlleva. No obstante, el profesor puede superar esta dificultad eligiendo de forma apropiada el texto y diseñando actividades que faciliten su comprensión. De esta manera, el texto les permitirá interiorizar las formas arquitec-

tónicas fundamentales de manera natural, es decir, de forma semejante a como puede hacerlo un lector nativo. Otro factor a tener en cuenta a la hora de trabajar con materiales auténticos es que su propósito fundamental se dirige hacia el disfrute de la lectura y, por tanto, pueden suponer un incentivo para los estudiantes. De ello se deduce que resulta más motivador trabajar en el aula con obras que contengan un mensaje, en contraste con aquellos textos diseñados específicamente para practicar un único elemento lingüístico y que no ofrecen la función real de la lectura.

Además de la autenticidad, distintos autores hacen referencia al carácter universal y atemporal de los textos literarios, a su valor cultural, a la riqueza lingüística que aportan y al compromiso personal que establece el estudiante con la obra que lee. En cuanto al primer razonamiento señalado, nos remitimos al trabajo de Menouer Fouatih (126). Dice la autora que la literatura es universal porque presenta temas como el amor, la amistad, la muerte, etc., que son comunes a todas las culturas. Esto permite que un texto literario, a pesar de estar escrito en una lengua extranjera, se acerque al mundo de los estudiantes y les resulte familiar. Asimismo, Menouer Fouatih manifiesta también que la literatura es atemporal porque su valor estético le permite trascender el tiempo y «hablar directamente a un lector de otro país en un periodo histórico diferente» (127). No obstante, Albaladejo García (6) llama la atención sobre el hecho de que cada cultura da un tratamiento diferente a estos temas por lo que resulta conveniente diseñar actividades previas con el fin de contextualizar la obra en cuestión y rebasar barreras culturales.

Siguiendo con el valor cultural, Ventura Jorge afirma que «la literatura es, además de una fuente de placer, un medio idóneo para el enriquecimiento personal y cultural de los estudiantes, ya que en ella aparecen también reflejados el estilo de vida y las costumbres de sociedades de distintas épocas» (37). Es decir, el uso de textos literarios en el aula de ELE puede resultar muy beneficioso en la transmisión de los códigos sociales, ya que a través de ellos los estudiantes tienen la posibilidad de descubrir los pensamientos, sentimientos y creencias de los personajes. En definitiva, «pueden dar rápidamente al lector extranjero una apreciación de los códigos y preocupaciones que estructuran una sociedad real, y en concreto

de la sociedad del país donde se habla la lengua que están aprendiendo» (Albaladejo García 7).

Sobre lo puramente lingüístico, Fernández Cienfuegos (20) afirma que hoy en día no cabe decir mucho, pues existe el consenso de que los textos literarios son tan útiles como cualquier otros para desarrollar las cuatro destrezas básicas. Durante largo tiempo el lenguaje literario se consideró como un desvío de la lengua natural, que era la que los estudiantes debían aprender y, por tanto, como contraproducente en las clases de segundas lenguas. Sin embargo, esta idea está superada actualmente y diversos autores hacen hincapié en la riqueza lingüística de los textos literarios como uno de los razonamientos más habituales para defender su presencia en el aula de ELE como recurso didáctico. Jouini postula en este sentido que el estudiante necesita de entrada información que contenga muestras de las formas de la lengua que deben ser interiorizadas y «el texto literario, con su riqueza lingüística, constituye un modelo de uso de estructuras sintácticas y variaciones estilísticas, al mismo tiempo que es exponente de las formas y funciones del habla cotidiana y de los diferentes registros, estilos y variaciones regionales de la lengua» (153). Albaladejo García (8) añade, por su parte, que a través de los textos literarios el lector extranjero entrará en contacto con estas estructuras sintácticas y variaciones estilísticas, que le servirán de modelo para su propia escritura. No obstante, una gran cantidad de palabras desconocidas puede desmotivar a los estudiantes por lo que resulta conveniente elegir un texto que presente cierto equilibrio entre las palabras que ya conocen y el nuevo léxico. Sin embargo, «el abanico de posibilidades de elección de un texto adecuado al nivel del alumnado es tan abundante que difícilmente se encontrará el docente en la situación de no encontrar un texto con el vocabulario más idóneo para su clase» (Albaladejo García 8).

En cuanto al último razonamiento señalado, el compromiso personal que establece el lector con la obra, es preciso decir que no se menciona en todos los trabajos consultados, pues hay autores como Jouini o Menouer Fouatih que se centran de forma más específica en el desarrollo de las competencias lectora y literaria y en el descubrimiento de la cultura meta. Sin embargo, Albaladejo García afirma que la cohesión de la obra con las experiencias de los estudiantes aumenta el interés «al sentir que su mundo

personal afectivo puede aportar algo al texto y viceversa, lo que revierte en una mayor motivación y participación en el aula y por tanto en una aceleración del proceso de aprendizaje en general» (9). Fernández Fernández (2002-2003) va incluso más allá y defiende que la literatura puede servir para fomentar el crecimiento personal:

> Lo que el docente pretende utilizando este enfoque [de Crecimiento Personal] es provocar, suscitar, encender la curiosidad y las sensaciones para que el discente piense, sienta, se emocione y opine. En este caso, la obra de arte constituiría un estímulo que precede a una respuesta. Esta respuesta ha de comunicarse en el aula y, para ello, el alumnado tiene que utilizar los recursos que tiene a su alcance, en este caso, sus conocimientos de la lengua extranjera (60).

Fernandez Cienfuegos concluye a este respecto que el uso de los textos literarios «depende de las necesidades e intereses del grupo meta al que se esté dando clase» (22). Es decir, existen diversos argumentos que defienden la integración de los textos literarios en las clases de segundas lenguas, que podríamos seguir enumerando. No obstante, resulta necesario llevar a cabo una selección adecuada de las obras, así como tener en cuenta los intereses particulares del grupo con el que estamos trabajando para obtener el mayor rendimiento posible.

PROPUESTA DIDÁCTICA

A continuación, se va a ofrecer una propuesta didáctica para el nivel B2 a partir del microrrelato *Pigmalión* del escritor Augusto Monterroso. Las actividades se estructurarán en tres partes correspondientes con las fases de prelectura, lectura y poslectura teniendo en cuenta la diferenciación que establece Ana Cristina dos Santos (87) entre cada una de ellas y con la idea de llevarlas a cabo a lo largo de dos sesiones de unos 60 minutos. La autora afirma que la etapa de prelectura tiene como objetivos anticipar el contenido del texto a través, por ejemplo, del título o del género y crear las condiciones adecuadas para favorecer su recepción mediante elementos facilitadores de la lectura: ritos sociales, época, condiciones históricas, etc. Esta explotación de la situación inicial permite a los estudiantes conocer el contexto de la obra y, por tanto, fomentar su interés. En segundo lugar,

en cuanto a la fase de lectura, la autora dice que se organiza en torno a una serie de investigaciones cuya finalidad es descubrir el sentido del texto a través de los personajes, los espacios, el léxico, los modos de narración, etc. Finalmente, hace referencia a la etapa de poslectura y señala que su objetivo es incitar a los estudiantes a reaccionar sobre el texto animándoles a expresar su opinión sobre lo leído o sugiriéndoles hipótesis sobre la secuencia del texto.

Respecto a los criterios que fundamentan la elección del género del microrrelato nos remitimos una vez más a Fernández Cienfuegos, quien expone de forma concreta las ventajas que se derivan de su utilización como recurso didáctico frente a otro tipo de producciones narrativas. En primer lugar, hace referencia a la extensión: «es evidente que no podemos llevar una novela completa a la clase; ni siquiera una novela corta» (Fernández Cienfuegos 36). En ese caso sería necesario organizar algún tipo de taller literario que consistiera en la lectura de un capítulo por semana, pero se trataría más bien de una actividad para desarrollar la comprensión lectora dejando al margen las demás destrezas. Y con los cuentos sucede algo parecido.

El autor contempla el valor referencial de quinientas palabras para establecer de forma orientativa qué producciones narrativas se pueden considerar cuentos. Teniendo en cuenta dicho valor hay que admitir que efectivamente se pueden llevar al aula. Sin embargo, una sola sesión no bastaría para obtener el mayor rendimiento posible de los cuentos. Si se quiere aprovechar al máximo sus ventajas es necesario emplear al menos dos o tres sesiones; sin embargo, no siempre se dispone de ese tiempo. Por tanto, una de las alternativas más frecuentes para solventar este problema consiste en trabajar con fragmentos de novelas que funcionan como textos autónomos. No obstante, esta tarea de selección no siempre resulta tan sencilla. Desde el punto de vista de un hablante nativo, y que además conoce la obra completa, se puede tener la impresión de que la parte seleccionada presenta cierto carácter autónomo, pero, al llevarla al aula, los alumnos perciben que al texto le falta algo para terminar de captar su sentido. En todo caso, si se consigue seleccionar fragmentos que tengan autonomía al margen de la obra a la que pertenecen, se puede disfrutar de todas las ventajas de las producciones narrativas sin el inconveniente del tiempo, pues

un fragmento breve pero rico en contenido permite utilizarlo como base en una sola sesión para trabajar casi cualquier tipo de competencia, en función del texto elegido y de las actividades que se planteen.

Llegados a este punto resulta evidente deducir los beneficios que conlleva el empleo de microrrelatos en la clase de ELE. Es decir, teniendo en cuenta las ideas que se acaban de exponer, los fragmentos de novelas no son otra cosa que «microrrelatos desfigurados» (Fernández Cienfuegos 37). Por tanto, no suelen trasmitir una idea tan completa y rica ni presentan un sentido tan concentrado como el que encierran los auténticos microrrelatos. Asimismo, «su juego con la elipsis y la ambigüedad propicia la abstracción y la reflexión por parte del lector [además de] fomentar la multiplicidad de interpretaciones» (Ibídem). También hay que tener en cuenta que su brevedad ayuda a que los estudiantes pierdan un poco el miedo a leer en una lengua extranjera. Del mismo modo, el hecho de abordar un texto completo, sin adaptaciones ni cortes, repercute de forma positiva en su motivación.

En definitiva, este tipo de producción narrativa constituye un recurso didáctico relevante en el aula de ELE, ya que permite poner en práctica diversos contenidos lingüísticos sin los inconvenientes de tiempo que supone la utilización de obras más extensas como las novelas o los cuentos. Asimismo, las características discursivas de los microrrelatos fomentan la reflexión del lector en mayor medida que otros tipos de textos narrativos. No obstante, el objetivo de esta propuesta no es tanto defender el uso del microrrelato como medio didáctico sobre otro tipo de producciones, sino poner de manifiesto de qué manera se pueden aprovechar las características que son propias de este género —como la brevedad o las múltiples posibilidades interpretativas— y servir como punto de referencia para el diseño de nuevas actividades.

Actividades de prelectura

Antes de trabajar con el texto se propondrá a los estudiantes dos actividades para realizar en casa que posteriormente les facilitarán la comprensión lectora. Por un lado, se les pedirá que averigüen cierta información sobre el escritor. Si el profesor lo cree conveniente puede incluso ofrecer algu-

nas preguntas clave sobre la vida y la obra de Augusto Monterroso para orientar la búsqueda, de manera que la información obtenida les permita contextualizar lo máximo posible el relato. Por ejemplo:

—¿Quién era Augusto Monterroso?
—¿A qué se dedicaba?
—¿Qué tipo de obras escribía?
—¿Cuál es la temática de sus obras?
—¿Conoces alguna de sus características narrativas?
—¿Conoces alguna de sus obras?

Por otro lado, la búsqueda de información girará en torno a la temática del relato que se va a trabajar. Se trata de un texto que alude al mito de Pigmalión cuyo protagonista se enamora de una estatua que él mismo había creado. Por tanto, las preguntas clave para orientar a los estudiantes conviene que se centren tanto en el argumento del mito, para que sean capaces de descubrir posteriormente los vínculos intertextuales, como en la presencia del mito en el contexto de las artes en general, con el fin de despertar su interés por otras representaciones artísticas, que se aprovecharán más adelante en las actividades de poslectura para favorecer la expresión oral. Por ejemplo:

—¿De qué trata el mito de Pigmalión?
—¿Quiénes son los personajes principales?
—¿Conoces alguna obra pictórica donde se represente este mito?
—¿Y alguna obra literaria?
—¿Qué películas de los siglos XX y XXI se inspiran en esta historia?
—¿Existe alguna representación artística en tu país que trate sobre Pigmalión?

Después de poner en común todas estas cuestiones para contrastar las respuestas de los alumnos, se les entregará el siguiente relato de Augusto Monterroso y procederán a leerlo de forma individual.

> En la antigua Grecia existió hace mucho tiempo un poeta llamado Pigmalión que se dedicaba a construir estatuas tan perfectas que solo les faltaba hablar.
>
> Una vez terminadas, él les enseñaba muchas de las cosas que sabía: literatura en general, poesía en particular, un poco de política, otro poco de música y, en fin, algo de hacer bromas y chistes y salir adelante en cualquier conversación.

> Cuando el poeta juzgaba que ya estaban preparadas, las contemplaba satisfecho durante unos minutos y como quien no quiere la cosa, sin ordenárselo ni nada, las hacía hablar.
>
> Desde ese instante las estatuas se vestían y se iban a la calle y en la calle o en la casa hablaban sin parar de cuanto hay.
>
> El poeta se complacía en su obra y las dejaba hacer, y cuando venían visitas se callaba discretamente (lo cual le servía de alivio) mientras su estatua entretenía a todos, a veces a costa del poeta mismo, con las anécdotas más graciosas.
>
> Lo bueno era que llegaba un momento en que las estatuas, como suele suceder, se creían mejores que su creador, y comenzaban a maldecir de él.
>
> Discurrían que si ya sabían hablar, ahora solo les faltaba volar, y empezaban a hacer ensayos con toda clase de alas, inclusive las de cera, desprestigiadas hacía poco en una aventura infortunada.
>
> En ocasiones realizaban un verdadero esfuerzo, se ponían rojas, y lograban elevarse dos o tres centímetros, altura que, por supuesto, las mareaba, pues no estaban hechas para ella.
>
> Algunas, arrepentidas, desistían de esto y volvían a conformarse con poder hablar y marear a los demás.
>
> Otras, tercas, persistían en su afán, y los griegos que pasaban por allí las imaginaban locas al verlas dar continuamente aquellos saltitos que ellas consideraban vuelo.
>
> Otras más concluían que el poeta era el causante de todos sus males, saltaran o simplemente hablaran, y trataban de sacarle los ojos.
>
> A veces el poeta se cansaba, les daba una patada en el culo, y ellas caían en forma de pequeños trozos de mármol (1998: 57).

Actividades de lectura

Para obtener el mayor rendimiento posible de la lectura es conveniente no incluir a pie de página el significado del vocabulario o de las expresiones que posiblemente desconozcan como «bromas», «saltitos», «mármol» o «como quien no quiere la cosa». Es preferible que ellos mismos subrayen el léxico desconocido y que finalmente pongan sus dudas en común con el resto de la clase. De esta manera, se favorecerá la expresión oral al mismo tiempo que la comprensión escrita, ya que en muchas ocasiones serán los propios compañeros quienes aclaren las dudas. No obstante, si los estudiantes son de la misma nacionalidad se corre el riesgo de que se comuniquen en su lengua materna para responder a las cuestiones. Por tan-

to, será necesario insistir en que el español es la única lengua válida para comunicarse dentro del aula.

Después de poner en común el léxico desconocido, se les propondrá a los estudiantes tres ejercicios de comprensión escrita. El primero de ellos se introducirá como una continuación del ejercicio anterior, es decir, su objetivo será profundizar más en el vocabulario para hacer el texto cada vez más comprensible. Una posibilidad es pedirles que busquen en la historia palabras que tengan un significado igual o parecido a las palabras que presenta el ejercicio. Por ejemplo:

—Escultura, talla, figura —> (estatua)
—Entrenamiento, tanteo, proyecto —> (ensayo)
—Hecho, acontecimiento, suceso —> (anécdota)
—Anhelo, deseo, aspiración —> (afán)

Dependiendo del nivel que tengan los estudiantes se pueden presentar más o menos sinónimos como referencia. En el caso del B2 basta con mostrar tan solo una palabra para que busquen su sinónimo en el texto. Sin embargo, si se quiere aprovechar esta actividad en niveles más bajos, conviene mostrar entre tres y cinco palabras para proporcionarles un mayor número de referencias de manera que por lo menos una de ellas sea reconocible en su lengua materna. La segunda parte del ejercicio también consistirá en esclarecer el vocabulario, sin embargo, se añadirá cierto grado de complejidad, pues los alumnos deberán leer y comprender una serie de definiciones para relacionarlas con su palabra correspondiente. Esta actividad, por tanto, también conllevará una tarea de comprensión lectora. Algunos ejemplos de definiciones que pueden presentarse son los siguientes:

—Acción o dicho cuyo objetivo es divertir poniendo a una persona ante una situación inesperada o extraña, mostrando como verdad algo que no lo es.
Respuesta: (broma)

—Frase o historia breve que presenta un doble sentido, una burla o una idea absurda y cuya finalidad es hacer reír.
Respuesta: (chiste)

—Sensación de tranquilidad que aparece tras superar una preocupación, una molestia o un dolor.

Respuesta: (alivio)

—Golpe que se da contra algo o alguien con un pie.

Respuesta: (patada)

Después de aclarar las dudas espontáneas que surjan a lo largo de la lectura individual del texto y tras haber realizado las dos actividades de vocabulario, la de los sinónimos y la de las definiciones, los estudiantes se encontrarán en óptimas condiciones para abordar el significado global de la historia. Entonces, se les plantearán en torno a diez preguntas sobre su contenido divididas en dos partes fundamentales. La primera de ellas hará referencia a informaciones que puedan hallar de manera explícita en el texto. De esta forma, al ver que son capaces de responder adecuadamente a las preguntas que se les plantean, se conseguirá fomentar su motivación para continuar adentrándose en el texto. Sin embargo, progresivamente se introducirán cuestiones cuya respuesta correcta implique un ejercicio de reflexión e interpretación de la historia. Para ello deberán tener en cuenta el relato en su conjunto y no solo ciertos fragmentos donde aparezcan las soluciones de forma expresa. Una serie de preguntas que tenga en cuenta este criterio de gradación puede ser la siguiente:

—¿Cómo instruía Pigmalión a las estatuas?
—¿Qué ocurría cuando venían visitas?
—¿Qué intentaban hacer las estatuas?
—¿Qué pensaban los griegos de las estatuas?
—¿Crees que a Pigmalión le hacían feliz sus estatuas? ¿Por qué?
—¿Crees que las estatuas se sentían agradecidas?
—¿Todas las estatuas se comportaban de la misma manera?
—¿Qué crees que significa la historia?

Tras responder de forma individual a las cuestiones, los estudiantes pondrán en común sus respuestas para comprobar si coinciden o no con las de sus compañeros. En el caso de que haya alumnos que presenten respuestas erróneas por una comprensión del texto inadecuada, se verán obligados a reflexionar de nuevo sobre el contenido.

Finalmente, cuando queden resueltas todas las cuestiones, se llevará a cabo la última actividad de lectura cuyo objetivo será desarrollar la expresión escrita. Se les pedirá a los estudiantes que escriban una pequeña historia a partir del texto de Augusto Monterroso. Es decir, tendrán que imaginar una continuación guardando coherencia con el primer texto por lo que será imprescindible leerlo de nuevo para tener en cuenta todas las fases del argumento.

Actividades de poslectura

Después de trabajar sobre el contenido del texto, se propondrá a los estudiantes un ejercicio de expresión oral y otro de comprensión oral empleando como eje temático la presencia del mito de Pigmalión en el contexto de las artes en general. Estas actividades les permitirán asimismo continuar profundizando en el sentido del relato al reflexionar sobre las semejanzas y diferencias que encuentran entre el texto de Augusto Monterroso y otras manifestaciones artísticas basadas en el mismo mito. Para llevar a cabo la primera actividad se aprovechará en la medida de lo posible la información obtenida por los propios estudiantes en las actividades de prelectura. Se les puede mostrar una presentación en *power point* con una selección de las obras pictóricas que hayan encontrado en Internet, poniendo especial atención en escoger aquellas que presenten una cantidad significativa de diferencias, bien en cuanto a la apariencia física de los personajes, bien respecto al tema en su conjunto, de forma que el contraste favorezca lo máximo posible la expresión oral de múltiples y variadas ideas. En lo que concierne al número de imágenes, en el nivel B2 es posible ofrecerles un repertorio amplio, que contenga en torno a ocho obras pertenecientes a diferentes épocas, de manera que la actividad implique poner en marcha una cantidad importante de vocabulario en el momento de describirlas y compararlas. Además de comentar las semejanzas y diferencias que presentan las obras entre sí, se pedirá a los estudiantes que comenten las principales diferencias y puntos en común que observan entre las escenas que presentan las producciones pictóricas y el argumento del relato.

Por último, la segunda actividad consistirá en escuchar la canción de Mecano *La máquina de vapor* (1982), que constituye una variante del mito

de Pigmalión cuya trama gira en torno a la relación entre un hombre y una máquina de vapor que él mismo ha creado. Para trabajar la comprensión oral se les pedirá a los estudiantes que la escuchen atentamente e identifiquen qué semejanzas y diferencias existen entre la trama de la canción y el mito. Por tanto, es fundamental no ofrecerles previamente el título ni ninguna otra información que revele la idea fundamental de la historia.

CONCLUSIÓN

Como se ha podido comprobar, en la actualidad existen múltiples publicaciones que coinciden en destacar el potencial didáctico de la literatura en el aprendizaje de lenguas extranjeras, pero para alcanzar un aprovechamiento óptimo es necesario ajustar las propuestas didácticas a las características concretas del grupo con el que se está trabajando teniendo en cuenta su nivel e intereses, así como el número de horas semanales de las que se dispone.

En efecto, el éxito de esta propuesta didáctica ha radicado, fundamentalmente, en la adecuación del tema del microrrelato con los intereses del grupo en cuestión, ya que su materia de estudio se inserta en la rama de las Humanidades. Este hecho ha favorecido que la etapa de prelectura se convirtiera en una base sólida de conocimientos que les ha permitido afrontar sin demasiadas dificultades la lectura del texto, pues ya contaban con diversos materiales de apoyo, así como con trabajos realizados por ellos mismos que les han aportado seguridad a la hora de abordar la tarea. Estos conocimientos previos han supuesto además una implicación notable en las actividades de expresión oral y, de igual manera, un interés significativo por descubrir nuevas manifestaciones artísticas relacionadas con el mito de Pigmalión, pues esto suponía profundizar en un tema sobre el que ya tenían bastantes nociones.

En definitiva, los textos literarios son tan válidos para enseñar una lengua extranjera como cualquier otro tipo de texto y su correcto aprovechamiento depende básicamente de realizar una selección adecuada de las obras, así como de ajustar el vocabulario de las actividades al nivel correspondiente.

BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo García, María Dolores. «Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica». *MarcoELE* 5 (2007): 1-51.

Fernández Cienfuegos, Jorge. *El empleo del microrrelato en la enseñanza de ELE*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014.

Fernández Fernández, Raquel. «Una propuesta metodológica para el uso de la poesía en el aula de inglés como lengua extranjera. *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas* 13-14 (2002-2003): 57-70.

Jouini, Khemais. «El texto literario en la clase de E/LE: propuestas y modelos de uso». *Didáctica. Lengua y Literatura* 20 (2008): 149-176.

Lahoz Funes, Ana. *El microrrelato en la clase de ELE. Aplicación didáctica*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2011.

Martín Peris, Ernesto *et. al*. *Diccionario de términos clave de ELE*. Madrid: SGEL, 2008.

Martín Sánchez, Miguel A. «Historia de la metodología de lenguas extranjeras». *Tejuelo* 5 (2009): 54-70.

Menouer Fouatih, Wahiba. «La literatura como recurso didáctico en el aula de ELE». *Actas del «Taller de Literaturas Hispánicas y ELE»* del Instituto Cervantes de Orán (2009). 121-130.

Mecano. «La máquina de vapor». *Mecano* [Vinyl, LP, Album, Gatefold]. Madrid: CBS, 1982.

Monterroso, Augusto. «Pigmalión». *La oveja negra y demás fábulas*. Madrid: Alfaguara, 1998.

Santos, Ana Cristina. «El texto literario: su importancia en la enseñanza y aprendizaje de ELE». *Actas del I Simposio de Didáctica del Español para Extranjeros* (2004): 82-93.

Stembert, Rudolf. «Propuestas didácticas de los textos literarios en la clase de E/LE». *Didáctica del español como lengua extranjera*. Ed. Lourdes Miquel y Neus Sans. Madrid: Fundación Actilibre. Col. Expolingua, 1999. 247-265.

Ventura Jorge, María Sequero. «La literatura como recurso didáctico en la enseñanza del español como lengua extranjera». *Tejuelo* 21 (2015): 30-53.

INTERTEXTUALIDAD EN LOS MICRORRELATOS DE JOSÉ MARÍA MERINO COMO RECURSO DIDÁCTICO EN E/LE

Belén Mateos Blanco
Universidad de Valladolid

Después de hacer un recorrido por la historia de las metodologías aplicadas a la enseñanza de lenguas, se detecta el menosprecio que la literatura ha sufrido como herramienta docente. Sin embargo, en la actualidad, ya probada su eficacia como vehículo didáctico, parece que por fin la literatura se ha convertido en un ingrediente habitual en las aulas de E/LE.

La siguiente propuesta[1] pretende revelar la ventaja que supone el uso de la literatura como recurso para la enseñanza de español como lengua extranjera y, en concreto, demostrar la validez y eficacia de la aplicación didáctica de un género en especial, el microrrelato.

La integración de textos literarios en la enseñanza de español como lengua extranjera no pretende convertir el estudio de la literatura en una competencia independiente dentro del marco de la adquisición de lenguas, sino en una valiosa herramienta que motive su desarrollo y que inserte su estudio dentro de un contexto cultural, gracias a las posibilidades que este ofrece:

- Los textos literarios se presentan como un material real y completo, lo que les constituye como un recurso básico de referencia enfocado a una formación lingüística.
- Gracias a la multiplicidad de discursos que los textos literarios son capaces de recoger y a las infinitas posibilidades temáticas que estos ofertan, el uso de los textos literarios en las aulas de español como

[1] Este estudio se desarrolla a partir del Trabajo Fin de Máster «Los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio y su aplicación en la enseñanza de E/LE» (2014). Dicho trabajo, aunque permanece inédito, puede consultase en el repositorio digital de la UVA a través del siguiente enlace: http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/5666/1/TFM-F-2014-2.pdf

lengua extranjera no pueden sino enriquecer el proceso de enseñanza-aprendizaje de forma cuantitativa y cualitativa.
- La literatura posibilita al aprendiente el acercamiento a diferentes niveles y registros de lengua cuyo conocimiento sería prácticamente inviable si el alumno en cuestión no se encuentra en situación de inmersión.

En este contexto, en el que la literatura reconquista el terreno de la enseñanza de lenguas, es donde el microrrelato entra en juego para ganar la batalla. Las virtudes del microrrelato aplicadas al aprendizaje de idiomas, inherentes por supuesto a su condición genérica, parten de su ductilidad como material de trabajo en el aula, que permite practicar el desarrollo de todas las destrezas indistintamente. Las características que posicionan al microrrelato como una potente herramienta en lo que respecta a la enseñanza de lenguas pueden resumirse en seis rasgos que describiremos a continuación y que pretenden motivar y justificar el uso de este género en el aula de E/LE:

- Tematología universal: a pesar de que el microrrelato, como fruto de su identidad genérica, tiende a recurrir a ciertos temas, estos se enmarcan dentro de los grandes argumentos universales extrapolables a todas las culturas, lo que deriva en un acercamiento a la percepción del mundo del aprendiente y en una mejora de su disposición frente al aprendizaje de la lengua vinculada a la literatura.
- Incentivo del componente sociocultural: la literatura, y en consecuencia el género del microrrelato como soporte y vehículo de cultura, sumerge al alumno en el contexto de su lengua meta, facilitando el acceso y comprensión del componente pragmático como pieza clave para la adquisición de la competencia comunicativa.
- Profusión lingüística: entendida como el catálogo lingüístico que la literatura les brinda a los estudiantes de una L2, ya que esta es capaz de aglutinar en su contexto la riqueza léxica de la lengua española, pero también la variedad de sus registros y sus peculiaridades dialectales de acuerdo con las zonas geográficas.
- Literatura motivadora: dejando de lado la evidencia de que ciertos

temas despertarán mayor interés que otros en los alumnos, el género del microrrelato atrae, a priori, a los estudiantes por la originalidad de su formato y por su mayor accesibilidad en tiempo de lectura, lo que facilita su trabajo y asimilación en el aula, evitando que el aprendiente se sienta abandonado durante el proceso de adquisición de la competencia lectora.

- Agrupación de todas las competencias: los microrrelatos como material didáctico permiten disfrazar el aprendizaje convirtiéndolo en una tarea lúdica que propicia el desarrollo de la imaginación, mientras que el alumno desarrolla todas las competencias inherentes al aprendizaje de una lengua de una manera mucho más fluida y natural.
- Autenticidad del material: los textos literarios, al no ser material creado en exclusiva para la enseñanza de lenguas, confieren al alumno la posibilidad de acceder a la lengua meta de una manera auténtica y real, sin adulterar. Es importante ponderar el nivel de dificultad de los textos literarios que se llevan al aula de lenguas para garantizar que el uso de textos literarios es verdaderamente productivo.

La elección de los microrrelatos de José M.ª Merino para generar esta aplicación didáctica se debe a que este autor no es sólo uno de los creadores más afianzados del género, sino que a través de sus metamicrorrelatos recogidos en *La glorieta miniatura* ha construido una elaborada poética sobre la ficción breve esclareciendo características como la extrema brevedad o el uso de la intertextualidad. Quizá, por este motivo el autor posee un nutrido corpus de microrrelatos intertextuales perfectamente sistematizables que nos permite adecuarlos a la enseñanza de E/LE desde una perspectiva teórica y práctica.

La obra completa de José M.ª Merino dedicada al microrrelato está recogida en *La glorieta de los fugitivos*. Este volumen consta de tres partes: la primera compuesta por *Días imaginarios*, *Cuentos del libro de la medianoche* e *Inéditos y dispersos*; la segunda *La glorieta miniatura (veinticinco pasos)* y por último un apéndice con *Diez cuentines congresistas*. Todos estos microrrelatos constituyen el corpus de esta aplicación didáctica. La selección de un único autor y de un aspecto muy concreto de su ficción breve supone una novedad respecto a otros trabajos con idéntica pretensión

que aglutinan microrrelatos de varios autores a modo de antología. Esta metodología evita enfrentarse a la dificultad que entraña la elaboración de unidades didácticas sujetas estrictamente al material disponible, en este caso la obra de Merino, y perdiendo la posibilidad de profundizar tanto en el autor como en su obra.

Los objetivos generales de esta aplicación didáctica se ciñen al aprovechamiento de los microrrelatos intertextuales de José M.ª Merino. Por otro lado, los objetivos específicos están predeterminados por los niveles de lengua que contempla el Marco Común Europeo de Referencia:

- Enseñar qué es el microrrelato y cuáles son sus principales características, las cuales lo diferencian e identifican respecto de otros géneros.
- Conocer los microrrelatos de José María Merino y la intertextualidad como recurso literario mediante una selección de textos recopilados en *La glorieta de los fugitivos*.
- Conocer al autor y su obra como microrrelatista y cuentista, e introducirles al resto de su obra, dependiendo de sus motivaciones literarias.
- Establecimiento de pautas para abordar correctamente la lectura de microrrelatos con el objetivo de desarrollar un gusto y hábito por la lectura en la lengua meta.
- Identificar la clasificación temática que inspira los microrrelatos intertextuales para provocar el humor, la ironía o la crítica.
- Trabajar la comprensión lectora evitando la traducción literal de textos, proporcionando a los alumnos los datos del entorno cultural que sean necesarios para ayudarles a justificar el texto en su contexto.
- Aplicar técnicas de escritura creativa para evitar el temor que supone enfrentarse a la hoja en blanco, llegado el momento de producir sus propios textos.
- Fomentar la participación y actitud colaborativa en el aula, mediante el trabajo en grupo y por parejas, para expresar las interpretaciones o puntos de vista sobre los textos de trabajo, siempre encaminado al fomento de las competencias en comprensión y producción oral.
- Desentrañar cada texto concreto para explotarlo al máximo y desarrollar competencias en el nivel gramatical, léxico-semántico y so-

ciocultural que resultan fundamentales para la adquisición correcta de la L2.

La idea de esta aplicación didáctica es que los alumnos perciban el estudio de textos literarios como una parte indisociable del proceso de aprendizaje de la L2. Para conseguirlo, es obligatorio que exista una ligazón absoluta entre contenidos, textos literarios y actividades propuestas, elementos que deben estar perfectamente integrados y ser percibidos por el aprendiente como una única unidad. De este modo, será posible el desarrollo de todas las competencias tomando como base la literatura y, en el caso concreto del microrrelato, bajo la perspectiva de una lengua viva.

Los microrrelatos intertextuales de José M.ª Merino ofrecen un amplio abanico de posibilidades en su explotación didáctica no sólo por la condición de la ficción breve como texto literario, sino por la diversidad de temas con los que los alumnos pueden establecer su propia conexión a través de las referencias literarias sugeridas en los textos. El aprovechamiento didáctico de los microrrelatos, que comporta el desarrollo de las habilidades lingüísticas, pasa por examinar los aspectos gramaticales, indagar en los contenidos pragmáticos y fomentar la diversidad de opiniones y puesta en común de la percepción del mundo de los estudiantes. El tratamiento del corpus de esta aplicación didáctica abrirá una puerta a docentes y alumnos, ya que si los primeros perciben interés por parte de los segundos pueden crearse relaciones con otros autores del género y con los mitos, cuentos y obras del canon literario de los que nacen los microrrelatos intertextuales.

El carácter lúdico y el fomento de la creatividad son las premisas metodológicas que abanderan esta aplicación, lo que no quiere decir que se produzcan en detrimento de la calidad y eficiencia del desarrollo de las competencias, que siguen manteniendo su hegemonía y carácter funcional. Las virtudes del uso de los textos literarios se reflejarán en la adquisición lingüística de la L2, pero también en la capacidad que los aprendientes desarrollarán para entender el contexto cultural originario de su lengua meta.

Los microrrelatos escogidos comparten la intertextualidad como recurso literario, esto supone una dificultad añadida a la hora de suscribir el corpus a un autor en concreto, pues no todos los autores de ficción breve usan

con frecuencia este mecanismo. Por su parte los alumnos asumen el reto que supone la comprensión de los textos desde una doble perspectiva, la del texto primigenio (hipotexto) y la del derivado (hipertexto). Los microrrelatos intertextuales exigen al estudiante, al margen del nivel de lengua, una base de los denominados conocimientos enciclopédicos para comprender el significado real del relato, así como el conocimiento de algunos de sus protagonistas, pero además requieren ciertas pautas sobre temas socioculturales, sin las cuales la ironía y el espíritu crítico de los microrrelatos pasarían desapercibidos.

La tematología universal de la que se nutre la intertextualidad facilita el enfoque de las unidades didácticas propuestas. La primera, que podríamos denominar unidad cero, trata de fijar el concepto y el funcionamiento de este mecanismo literario para desarrollar consecuente y eficazmente las unidades posteriores. Los mitos clásicos, *La Biblia*, los cuentos de tradición europea y oriental y las grandes obras de la literatura hispánica y del canon universal aglutinarían la temática de los microrrelatos intertextuales fácilmente extrapolables a las unidades de aprendizaje. En este trabajo hemos diseñado las propuestas didácticas de introducción al concepto de intertextualidad y las que establecen conexión entre el microrrelato y los textos bíblicos y el cuento tradicional europeo.

Las características lingüísticas y literarias específicas de cada microrrelato, como por ejemplo la reiteración de un tiempo verbal concreto, la riqueza léxica o la presentación de un tema únicamente comprensible en su raigambre cultural, influirán en que la propuesta didáctica sea más efectiva para el desarrollo de unas u otras destrezas. Sin embargo, el análisis profundo del texto combinado con la imaginación por parte del docente influirá en los recursos de explotación de los textos trasladados al aula de enseñanza del español.

Dentro del corpus de microrrelatos que nos concierne, la selección de los textos debe ser consecuente con el nivel de lengua de los aprendientes, ya que la adopción de textos inadecuados provocará un estancamiento en la adquisición si planteamos expectativas por debajo del nivel lengua; y un aprendizaje forzado, ineficiente y con lagunas, si las perspectivas son demasiado elevadas. En la colección de microrrelatos sujeta a análisis encontraremos textos cuyo uso sería válido a partir de un nivel intermedio de

lengua extranjera establecido por el Plan Curricular del Instituto Cervantes como B1-B2, hasta las competencias lingüísticas superiores concretadas en los niveles C1-C2. Las unidades didácticas propuestas están destinadas a alumnos con un nivel de lengua intermedio avanzado cuyos objetivos de adquisición sean alcanzar un nivel avanzado C1.

Las unidades didácticas constan de cuatro tipos de actividades: prelectura, lectura, post-lectura y derivadas, con el objetivo de secuenciar el proceso de enseñanza-aprendizaje en varias fases que garantice la comprensión y adquisición de los objetivos establecidos por la propia unidad. Cada una de las tipologías de estas actividades cumple una función en el aula en relación con el texto seleccionado:

- Prelectura: estas actividades se conciben como una fase anterior a la lectura que refresquen los conocimientos previos del estudiante respecto a un tema, estimulen la generación de hipótesis y dejen entrever posibles carencias de tipo léxico-semántico y de conocimientos socioculturales necesarios para la consecución de las actividades de lectura. Además, buscan despertar la curiosidad del alumno para motivarlo y que se enfrente a la unidad didáctica con mayor entusiasmo.
- Lectura: estas servirán al docente para valorar la compresión efectiva del texto. Dichas actividades se realizan paralelamente a la lectura del texto, y más aún en el caso concreto que nos atañe, por el nivel de dificultad de los microrrelatos de José M.ª Merino, que requerirán varias y minuciosas lecturas.
- Postlectura: el sentido de estas actividades es asentar y fijar los conocimientos tras alcanzar con éxito la lectura comprensiva del texto. Esta tipología es la indicada por tanto para tratar de paliar posibles dudas y lagunas de conocimiento o, por el contrario, para profundizar en temas que hayan despertado mayor interés en los aprendientes de la L2.
- Derivadas: a colación de las actividades de lectura se desarrollan actividades que introducen la práctica de otras destrezas como la oral o la escrita mediante el fomento de la cooperación en el aula, trabajando bien en parejas o en grupo.

En la aplicación de los microrrelatos a la enseñanza del español subyace la clara intención de favorecer la adquisición de la L2 inmersa en el binomio que componen lengua y cultura. La literatura como muestra identificativa de ambas propiciará el aprendizaje del español enraizado en su contexto, con la pretensión de motivar al aprendiente a no limitarse a la adquisición de requisitos lingüísticos, sino a sumergirse en su cultura mediante la lectura de textos literarios. El microrrelato, como género en alza y novedoso en su aplicación didáctica, busca hacerse hueco entre las lecturas de los alumnos incentivados por su originalidad y acercarles gracias al recurso de la intertextualidad a las obras de la literatura clásica.

Siguiendo las pautas que establece el enfoque por tareas enmarcado en el método comunicativo de enseñanza de lenguas, la propuesta es establecer como tarea final del curso la publicación de un blog de microrrelatos compuesto por los textos elaborados por los alumnos, como fruto de cada una de las unidades didácticas trabajadas en el aula. El blog recogería, además de los textos más brillantes y seleccionados por los propios alumnos, un acercamiento al marco teórico del género, así como un pequeño homenaje al autor José M.ª Merino.

Los objetivos de la unidad didáctica *LOS DINOSAURIOS*, mencionada como unidad cero, se resumen en la siguiente tabla:

TÍTULO	*LOS DINOSAURIOS*
AUTORES	José María Merino; Augusto Monterroso, Pablo Urbany: Raúl Brasca: Julio Ricardo Estefan
NIVEL	B2-C1
DURACIÓN	90 minutos
COMPETENCIAS DESARROLLADAS	Producción y comprensión escrita: microrrelato Producción y comprensión oral: participación activa en el aula y representación de microrrelato Competencia gramatical: repaso general Nivel léxico-semántico: vocabulario y fraseología Componente sociocultural: canon literario universal

TEMAS	Intertextualidad en el microrrelato La metamorfosis de Franz Kafka
MATERIAL	Hojas de actividades Ordenador con conexión a internet Proyector

Las hojas de actividades para el trabajo de la unidad didáctica en el aula serían las siguientes:

¿Conoces el siguiente microrrelato de Augusto Monterroso?

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

AUGUSTO MONTERROSO

Quizá, este sea el microrrelato más célebre de la historia. Muchos autores se han inspirado en este texto breve para elaborar sus propios microrrelatos:

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí.

PABLO URBANY

LOS DINOSAURIOS, EL DINOSAURIO

Cada soñador (¿o habrá que decir durmiente?) tiene su dinosaurio, aunque lo común es que no lo encuentre al despertar. Soñadores impacientes despiertan siempre antes de que sus dinosaurios lleguen y dinosaurios impacientes siempre se van antes de que sus soñadores despierten. Lo admirable del cuento de Monterroso consiste en presentar el único caso en que el tiempo del soñador coincidió con la paciencia de su dinosaurio y la impaciencia de un considerable número de lectores.

Raúl Brasca

El dinosaurio de Monterroso se ha convertido en un recurso intertextual porque los lectores de microrrelatos son capaces de reconocer este texto en otro:

LA EXCEPCIÓN A LA REGLA

> Cada vez que en un microrrelato aparece la palabra dinosaurio, el lector avisado recuerda: Monterroso; y aunque espero que este sea la excepción a la regla, presiento que ya es tarde.
>
> JULIO RICARDO ESTEFAN

- Después de la lectura de estos ejemplos. ¿Podrías explicar en no más de tres líneas que es la intertextualidad literaria?
- ¿Crees que otras obras del canon universal pueden funcionar del mismo modo que El dinosaurio de Augusto Monterroso? ¿Cuáles?
- Los siguientes microrrelatos de Jose M.ª Merino explican cómo funciona la intertextualidad en la ficción breve. Léelos con atención y elabora una lista de sus características.

DE SAPROFITAS

> Así como las setas son saprófagas y se alimentan de materia orgánica en descomposición, gran número de relatos hiperbreves se alimenta de materia literaria ya muy macerada por el tiempo y las relecturas. Las variedades de microficciones son tan numerosas como la de las setas. Y también es preciso conocerlas lo mejor posible, para no intoxicarse, aunque lo cierto es que nadie ha muerto envenenado por un minicuento.

DE SIMBIOSIS

> Hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector. Esos microrrelatos cobran la figura de una ficción, y el lector pone casi toda la sustancia. En el proceso de lectura, el minicuento segrega un peculiar fluido hipnótico, de manera que tal vez el lector está leyendo algo ya conocido que, bajo la forma de tal minificción, tiene sabor de primera lectura.

1. Ahora que ya conoces la idea de intertextualidad, lee atentamente el texto de José M.ª Merino y responde con tu compañero las siguientes preguntas.

CIEN

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en dinosaurio. «Te noto mala cara», le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.

- ¿Por qué crees que el microrrelato se titula Cien? Releer el microrrelato de Julio Ricardo Estefan te ayudará a conocer la respuesta.
- ¿Sabes quién es Gregorio Samsa?
- ¿Qué relación existe entre la transformación de Monterroso en dinosaurio y el personaje de Gregorio Samsa?
- ¿Quién es el autor de la novela cuyo protagonista es Gregorio Samsa?
- ¿En qué se transforma Gregorio Samsa?

1. Lee el texto con atención y resuelve a continuación las actividades propuestas:

LA FICCIÓN PEQUEÑÍSIMA

En el inmenso bosque de la ficción pequeñísima, que rodea la Glorieta Miniatura del Jardín Literario, hay también innumerables especies vegetales, y en él pululan hombrecillos y mujercitas, pájaros casi microscópicos y toda clase de objetos y animales de tamaño también muy reducido. Para que os hagáis idea, allí los dinosaurios tienen el mismo tamaño que las musarañas en el resto del jardín. Y cuando la gente se despierta, esos dinosaurios siguen allí.

- Subraya todos los adjetivos que sirvan para indicar tamaño.
- Subraya los diminutivos y forma otros nuevos con los sufijos ico-ica e in-ina. Prueba ahora con uelo-uela ¿Ambas palabras han mantenido su significado de hombre y mujer pequeño? Realiza una búsqueda en la web.
- ¿Conoces los sufijos despectivos? Utilízalos para añadir una connotación negativa a las palabras marcadas en negrita.
- En español se usa la expresión «mirando a las musarañas». Busca en Internet qué significa e indica si en tu lengua utilizas alguna parecida.

1. Es el momento de escribir tu propio Dinosaurio. Tu texto debe partir del diálogo entre Augusto Monterroso y Gregorio Samsa en *Cien* de José M.ª Merino. Recuerda que es posible mezclar varias referencias literarias en un solo texto. No olvides tener en cuenta las características del género, revisa las recomendaciones de www.escueladeescritores.com que están proyectadas en el aula (anexo 1).

2. Nos dividiremos en grupos para representar el diálogo de vuestros textos. La representación debe comenzar sin anunciar el título del microrrelato. Al terminar cada grupo elaborará su propio título que compararemos con el original. ¿Alguien lo acertará?

La siguiente tabla muestra los objetivos específicos de la unidad didáctica desglosados de acuerdo con las destrezas a adquirir por el aprendiente en la L2:

Título	*HISTORIAS NAVIDEÑAS*
Autores	José María Merino
Nivel	B2-C1
Duración	90 minutos
Competencias desarrolladas	Producción y comprensión escrita: microrrelato Producción y comprensión oral: participación activa en el aula y puesta en común de actividades Competencia gramatical: repaso general Nivel léxico-semántico: vocabulario sinónimos Componente sociocultural: Navidad e inmigración
Temas	Intertextualidad en el microrrelato Problemas sociales: la inmigración Tradiciones navideñas
Material	Hojas de actividades Ordenador con conexión a internet Proyector

Las actividades de la unidad didáctica *HISTORIAS NAVIDEÑAS* se presentarán al alumno según el siguiente modelo:

1. La Navidad es una festividad de origen cristiano que celebra el nacimiento de Jesús en Belén el día 25 de diciembre. Consulta en Internet la respuesta a las siguientes preguntas.
   - ¿Conoces este episodio bíblico?
   - ¿A qué pasaje concreto pertenece?
   - ¿Quiénes están presentes en el nacimiento?
   - ¿Por qué el nacimiento se produce en un establo?

2. Lee con atención el microrrelato intertextual de José M.ª Merino y responde en parejas las siguientes cuestiones.

OTRA HISTORIA NAVIDEÑA

> Entre los inmigrantes que habían arribado ilegalmente en la embarcación figuraban también dos subsaharianos, un hombre y una mujer en avanzado estado de gestación. Los agentes que suscriben siguieron su rastro por la rambla de Cala Carbón, desde la playa hasta unos antiguos establos que se encuentran unos cien metros al norte de la carretera del faro. Cuando los agentes llegaron, ya se había producido el alumbramiento. Unos pastores que tienen rebaños en la zona habían prestado auxilio a los dos subsaharianos, que presentaban síntomas de agotamiento y deshidratación. El niño ha muerto.

- ¿A qué episodio bíblico alude este microrrelato?
- ¿Qué parte del texto nos da la clave para saber a qué pasaje bíblico se refiere?
- Subraya en el microrrelato las palabras que relacionas con el texto original.
- ¿Cuál es el tema del microrrelato?
- ¿Estamos ante un microrrelato crítico? ¿Por qué?

1. Hemos colocado las palabras marcadas en el texto en negrita en la columna de la izquierda. Intenta conocer su significado de acuerdo con el contexto y busca sus sinónimos en la columna de la derecha.

1. Embarcación	A. Embarazo, preñez
2. Gestación	B. Calle, paseo, bulevar
3. Rambla	C. Indicio, señal, signo
4. Establos	D. Ayuda, amparo, protección
5. Alumbramiento	E. Cuadra, pesebre, caballeriza
6. Auxilio	F. Barco, navío, nave
7. Síntomas	G. Nacimiento, parto

- Elige un sinónimo de cada palabra y elabora con él una oración coordinada adversativa. Recuerda: pero, aunque, sin embargo, no obstante, sino…

1. Lee y observa cómo los siguientes textos de José M.ª Merino también tienen un espíritu crítico. En ambos aparecen como protagonistas los Reyes Magos de Oriente. Escribe ahora tu propio microrrelato con fondo crítico, cuyo tema sea el hambre en el mundo. Hazlo en primera persona usando la voz de Melchor, Gaspar o Baltasar.

DOS CUENTOS DE NAVIDAD
LOS MAGOS PERDIDOS

Alrededor de las cuadras y los corrales se habían refugiado muchos forasteros pobres, numerosas familias sin hogar. Nunca olvidaré la estrella brillando tan cercana sobre los míseros cobijos improvisados. Nunca olvidaré el asombro de los harapientos ante los jaeces lujosos de los camellos y las ropas doradas de la comitiva. Nunca olvidaré las idas y venidas de los Reyes desorientados, incapaces de encontrar al Niño entre tantos recién nacidos que lloraban bajo la helada.

SOLSTICIO DE INVIERNO

En el cielo del amanecer brillaba con fuerza aquel insólito lucero que la gente común contemplaba con asombro, pero el capitán sabía que era uno de los satélites de comunicaciones que permitían a su ejército mantener la supremacía en aquella guerra interminable.

—Mi capitán —transmitió el cabo—. Aquí sólo hay varios civiles refugiados, unos pastores que han perdido el rebaño por el impacto de un obús y una mujer a punto de dar a luz.

El capitán, desde la torreta del carro, observaba el establo con los prismáticos.

—Registradlo todo con cuidado.

—Mi capitán —transmitió otra vez el cabo— también hay un perturbado, vestido con una túnica blanca, que dice que va a nacer un salvador y otras cosas raras.

—A ese me lo traéis bien sujeto.

—Mi capitán —añadió el cabo, con la voz alterada—, la mujer se ha puesto de parto.

—Bienvenido al infierno —murmuró el capitán con lástima.

A la luz del alba, aparecieron en la loma cercana las figuras de tres camellos cargados de bultos y montados por jinetes de raras vestiduras, y el capitán los observaba acercarse, indeciso.

—Abrid fuego —ordenó al fin—. No quiero sorpresas.

1. En España el día 5 de enero por la noche los Reyes Magos de Oriente traen regalos a los niños buenos y carbón a los que se han portado mal. Los niños limpian sus zapatos y los colocan al pie del árbol, además preparan algunos dulces para los Reyes y agua para sus camellos. ¿Conoces tradiciones similares de otros países? Formad parejas y buscad información sobre esta tradición navideña en otras culturas para su posterior puesta en común en el aula.

Las metas de aprendizaje fijadas para la unidad didáctica Y COLORÍN COLORADO se reflejan en la siguiente tabla:

TÍTULO	*Y COLORÍN COLORADO*
AUTORES	José María Merino
NIVEL	B2-C1
DURACIÓN	90 minutos
COMPETENCIAS DESARROLLADAS	Producción y comprensión escrita: microrrelato Producción y comprensión oral: participación activa en el aula y cantar *Cuéntame un cuento* Competencia gramatical: repaso general Nivel léxico-semántico: vocabulario y fraseología Componente sociocultural: cuentos tradicionales
TEMAS	Intertextualidad en el microrrelato Cuentos de tradición oral

Material	Hojas de actividades Ordenador con conexión a internet Proyector

Nuevamente se muestra a continuación el material de trabajo en el aula a disposición de los estudiantes:

1. Los cuentos de tradición oral en España comienzan así: *Érase una vez* y terminan: y *colorín colorado este cuento se ha acabado* o *y fueron felices y comieron perdices*.
   - ¿Existe una fórmula similar en tu idioma?
   - ¿Cuáles son los cuentos más populares de tradición oral en tu lengua?
   - ¿Quiénes suelen ser sus protagonistas?
   - ¿Los finales suelen ser felices?

2. Lee el microrrelato de Jose M.ª Merino y responde con tu compañero las siguientes preguntas sobre el texto.

NI COLORÍN NI COLORADO

_____, que no era rencorosa, perdonó a la madrastra y a sus dos hijas y comenzó a recibirlas en Palacio. Las jóvenes no eran demasiado agraciadas, pero empezaron a tener mucha familiaridad con el príncipe, y pronto los tres se hacían bromas, jugueteaban. A partir de unos días de verano espacialmente favorables al marasmo, ambas hermanas tenían con el príncipe una intimidad que despertaba murmuraciones entre la servidumbre. El otoño siguiente, la madrastra y sus hijas ya se habían instalado en el Palacio. La madrastra acabó ejerciendo una dirección despótica de los asuntos domésticos. Tres años más tarde, la princesa _____ hizo público su malestar y su propósito de divorciarse, lo que acarreó graves consecuencias políticas. Cuando le cortaron la cabeza al príncipe, _____ hacía ya tiempo que vivía con su madrina, retirada en el País de las Maravillas.

- Tras la lectura del texto ¿Puedes rellenar los espacios en blanco con el nombre de la protagonista?
- ¿Cuál es el final original del cuento clásico?
- ¿Por qué Jose M.ª Merino utiliza como título *Ni colorín ni colorado* en lugar de *y colorín colorado*?

- ¿Por qué crees que el autor modifica el final del cuento?
- ¿A qué otra obra de la literatura clásica hace referencia este microrrelato?
- ¿Quién es su autor?

1. Ahora que ya conoces el cuento original de La Cenicienta y la versión de José M.ª Merino profundizaremos en los personajes del cuento. Trabajaréis en parejas: uno será el periodista de una importante revista y otro la princesa del cuento, el príncipe, la madrasta, las hermanastras y el hada madrina. Se trata de realizar una entrevista a cada uno de ellos para conocer su punto de vista de la historia. Utiliza la técnica de las 5 uves dobles (en inglés) para formular tus preguntas: Qué, quién, cuándo, cómo y por qué.

2. Escribe ahora un microrrelato titulado *Érase una vez*. Elige un cuento tradicional como por ejemplo La Sirenita, Hansel y Gretel, Blancanieves o El patito feo e inventa un nuevo final en el que aparezca la palabra calcetín. ¡Deja volar tu imaginación!

3. La siguiente canción de Celtas Cortos titulada *Cuéntame un cuento* también rompe con la idea de cuento tradicional. Escúchala atentamente y rellena los huecos en blanco para poder cantarla todos juntos en el aula[2].

Estas unidades didácticas desarrollan las habilidades lingüísticas de los estudiantes a través de técnicas propias de la escritura creativa que dotan a la enseñanza de lenguas de cierto carácter lúdico y que además resultan muy adecuadas para el trabajo de microrrelatos en el aula.

Los microrrelatos intertextuales de Jose M.ª Merino permiten la elaboración de secuencias didácticas mediante la agrupación de microrrelatos en grandes temas para tratarlos al unísono. La variedad temática en la ficción breve de Merino posibilita amoldar la selección de textos a los gustos y preferencias lectoras de los aprendientes, lo que causará un efecto positivo en la adquisición de la lengua meta, además de motivarlos para mantener

[2] Se adjunta en Anexo 2.

los hábitos de lectura respecto a este género y descubrir así otros autores cuya obra se desarrolla en el mismo ámbito.

BIBLIOGRAFÍA

CASSANY, Daniel. *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós, 1987.

—. *Reparar la escritura. Didáctica de la corrección de los escritos*. Barcelona: Graó, 1993.

—. *Cocinar la escritura*. Barcelona: Anagrama, 1995.

—. *Expresión escrita en L2/ELE*. Madrid: Arco Libros, 2005.

DELMIRO, Benigno. *La escritura creativa en las aulas: en torno a los talleres literarios*. Barcelona: Graó, 2007.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Teresa. «La comprensión lectora: la lectura como actividad didáctica». *Didáctica de las segundas lenguas: estrategias y recursos básicos*. Ed. P. Bello. Madrid: Santillana, 1990. 43-63

INSTITUTO CERVANTES. *Plan Curricular del Instituto Cervantes: niveles de referencia para el español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

LUENGO GARCÍA, Juan. *Educación literaria y realidad en las aulas*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1996.

MERINO, Jose María. *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2007.

SITMAN, Rosalie e Ivonne LERNER. «Literatura Hispanoamericana: Herramienta de acercamiento cultural en la enseñanza del español como lengua extranjera». *Tendencias actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera. Actas del V Congreso Internacional ASELE*. Volumen I. Eds. S. Montesa y P. Gomis. Málaga: Universidad de Málaga, 1996. 227-233.

VÁZQUEZ, Graciela. *La destreza oral*. Madrid: Tandem y Edelsa, 2000.

ANEXO 1

1. Un microcuento es una historia mínima que no necesita más que unas pocas líneas para ser contada, y no el resumen de un cuento más largo.
2. Un microcuento no es una anécdota, ni una greguería, ni una ocurrencia. Como todos los relatos, el microcuento tiene planteamiento, nudo y desenlace y su objetivo es contar un cambio, cómo se resuelve el conflicto que se plantea en las primeras líneas.
3. Habitualmente el periodo de tiempo que se cuente será pequeño. Es decir, no transcurrirá mucho tiempo entre el principio y el final de la historia.
4. Conviene evitar la proliferación de personajes. Por lo general, para un microcuento tres personajes ya son multitud.
5. El microcuento suele suceder en un solo escenario, dos a lo sumo. Son raros los microcuentos con escenarios múltiples.
6. Para evitar alargarnos en la presentación y descripción de espacios y personajes, es aconsejable seleccionar bien los detalles con los que serán descritos. Un detalle bien elegido puede decirlo todo.
7. Un microcuento es, sobre todo, un ejercicio de precisión en el contar y en el uso del lenguaje. Es muy importante seleccionar drásticamente lo que se cuenta (y también lo que no se cuenta), y encontrar las palabras justas que lo cuenten mejor. Por esta razón, en un microcuento el título es esencial: no ha de ser superfluo, es bueno que entre a formar parte de la historia y, con una extensión mínima, ha de desvelar algo importante.
8. Pese a su reducida extensión y a lo mínimo del suceso que narran, los microcuentos suelen tener un significado de orden superior. Es decir, cuentan algo muy pequeño, pero que tiene un significado muy grande.
9. Es muy conveniente evitar las descripciones abstractas, las explicaciones, los juicios de valor y nunca hay que tratar de convencer al lector de lo que tiene que sentir. Contar cuentos es pintar con palabras, dibujar las escenas ante los ojos del lector para que este pueda conmoverse (o no) con ellas.
10. Piensa distinto, no te conformes, huye de los tópicos. Uno no escribe (ni microcuentos ni nada) para contar lo que ya se ha dicho mil veces.

ANEXO 2

Cuéntame un cuento
y verás qué _____
me voy a la cama
y tengo lindos sueños.
Cuéntame un cuento
y verás qué contento
me voy a la cama
y tengo lindos _____.

Pues resulta que era un rey
que tenía tres hijas,
las _____ en tres botijas
y las tapó con pez,
y las pobres _____
lloraban desconsoladas,
y su padre les _____
que por favor se callaran.

Cuéntame un cuento
y verás qué contento
me voy a la _____
y tengo lindos sueños.
Cuéntame un cuento
y verás qué contento
me voy a la cama
y tengo _____ sueños.

Las princesas se _____
por un hueco que existía,
que las llevó hasta la vía
del _____ que va para Italia,
y en Italia se perdieron
y llegaron a _____,
se pusieron hasta el culo
de bailar reggae en la _____.

Cuéntame un cuento
y _____ qué contento
me voy a la cama
y tengo lindos sueños.
Cuéntame un cuento
y verás qué contento
me voy a la cama
y _____ lindos sueños.

Bailando en la playa estaban
cuando apareció su _____,
con la vara de avellano
en la _____ amenazando,
fue tras ellas como pudo
y tropezó con la _____,
que tenía _____ dentro,
que tenía genio fuera.

_____ un cuento
y verás qué contento
me voy a la cama
y tengo lindos sueños.
Cuéntame un _____
y verás qué contento
me voy a la cama
y tengo lindos sueños.
Les concedió tres _____
y ahora felices estamos,
y _____, colorado
este cuento se ha acabado,
y resulta que este rey
que tenía tres hijas,
las metió en tres _____
y las tapó con pez.

MICRORRELATOS EN TWITTER

LORENA ALBERT FERRANDO
University of St Andrews

La secuencia de actividades «Microrrelatos en Twitter» está diseñada con el objetivo de introducir el contraste de pasados (pretérito indefinido/pretérito imperfecto) en un curso de nivel B1. Esta unidad ha sido desarrollada combinando el enfoque metodológico del Aprendizaje Integrado de Contenidos y Lenguas Extranjeras (AICLE en lo sucesivo) con una concepción cognitivista de la lengua.

En tanto que enmarcada en el AICLE, «Microrrelatos en Twitter» implica la concurrencia en la instrucción de contenido académico (el género literario del microcuento, la narración) y competencias lingüísticas (el contraste de los tiempos de pasado); persigue, así, un objetivo dual y permite, por decirlo de otra manera, «matar dos pájaros de un tiro». Algunos de los beneficios de esta perspectiva integradora para la enseñanza desde el punto de vista de adquisición de segundas lenguas son (Coyle, Hood y Marsh):

1. La contextualización del aprendizaje lingüístico, que inserta la adquisición del lenguaje en un marco significativo y naturaliza el proceso de enseñanza al no diferenciar entre lengua y contenido.
2. Combina la técnica de input comprensible y foco en la forma, la cooperación y negociación de contenidos y permite desarrollar en mayor medida las destrezas discursivas.
3. Dado que promueve el establecimiento de conexiones entre distintos tipos de información contextualizada, promueve un procesamiento más profundo de la lengua (lo cual implica un mejor aprendizaje).
4. Atiende a los intereses, necesidades y satisface los distintos niveles cognitivos de los estudiantes.

Por otra parte, en tanto que basada en la lingüística cognitiva (LC en lo sucesivo), esta unidad didáctica se centra en el concepto de *imagen lin-*

güística, un término que refiere a la representación mental de los ítems lingüísticos y, en este caso concreto, a la diferente imagen que dos formas gramaticales (pretérito imperfecto y pretérito indefinido) evocan en la mente humana.

La LC se caracteriza por ser una corriente que combina distintos campos científicos con el objetivo común de estudiar el dominio de la cognición/inteligencia en un sentido amplio. De su afiliación al paradigma cognitivista se desprende la consideración lógica de que «there is no autonomous special-purpose language acquisition device [...] cognitive processes governing language use and learning are essentially the same those involved in all other types of knowledge processing» (Littlemore). El lenguaje se concibe así como un instrumento de conceptualización más, de naturaleza inherentemente simbólica (basado en la conexión indisoluble entre forma y significado) y con funciones cognitivas y comunicativas.

La LC se acerca al estudio del lenguaje desde el *realismo experiencial*, enfoque filosófico que postula que nuestros sistemas conceptuales están directamente basados en la percepción, el movimiento corporal y la experiencia física y social (Hilferty y Cuenca). Esta aproximación implica: a) una concepción del conocimiento y aprendizaje lingüísticos como derivados del uso del lenguaje y b) la atribución de carácter corpóreo y figurativo al lenguaje: así, los signos y estructuras lingüísticas son comprendidos no tanto por su referencia a condiciones veritativas u objetivas, sino como portadores de imágenes representacionales alternativas —distintas perspectivas— de una misma situación (Castañeda).

La gramática cognitiva (LC centrada en el análisis de las estructuras gramaticales) ha sido reelaborada por José P. Ruiz Campillo (*La enseñanza significativa*…) desde una perspectiva operacional como una gramática de sistema, explicativa y predictiva, capaz de dar cuenta del significado de las manifestaciones lingüísticas, así como de las reglas de generación y selección de las estructuras a partir de un único *valor de operación* o significado de sistema de las formas.

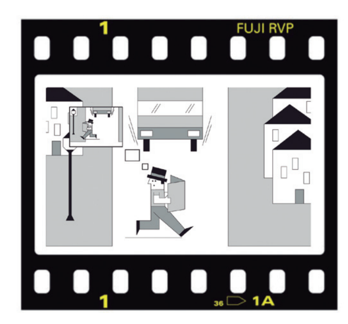
SECUENCIACIÓN

Establecidos los parámetros teóricos de este trabajo, resta explicitar la secuenciación de la propuesta de actividades.

La unidad parte de la reflexión sobre el género del microrrelato para, a continuación, abordar la diferencia entre el significado operativo de las dos formas verbales de pasado y su representatividad con un texto de Arturo Pérez Reverte. A continuación, se propone un ejercicio de atención a la forma cuyo objetivo es ahondar en la conexión entre forma verbal y significado con microrrelatos que los usuarios de Twitter han enviado a las cuentas de @SonMicroCuentos y @microcuentos. Por último, como actividad final, se pide a los estudiantes que en parejas escriban un *tweet* que contenga un relato usando los verbos en pasado.

Se introduce a los estudiantes en el género del microcuento, realizándoles la pregunta (¿Qué es un microrrelato?) y, tras conectar los elementos en común de sus respuestas con la etimología de la palabra, mostrándoles el célebre relato de Augusto Monterroso (Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí). A continuación, se discute la noción de narración y se ejemplifican en el microrrelato de Monterroso (acción/argumento, personajes, espacio, narrador, etc.)

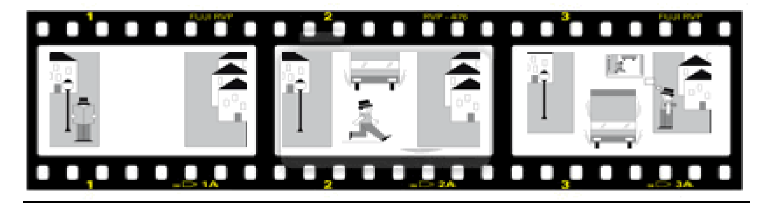
La unidad didáctica se centra entonces en la diferencia entre el significado operativo de las dos formas verbales de pasado con un microrrelato de Arturo Pérez Reverte. Primeramente, se proyecta el texto (Cruzaba la calle cuando comprendió que no le importaba llegar al otro lado) acompañada por la siguiente ilustración del relato creada *ad hoc* por el diseñador gráfico madrileño Kike Ibáñez.



La viñeta muestra la representación mental del microcuento de Pérez Reverte y se atiene al significado operativo de la forma (en este caso, del imperfecto) en tanto en cuanto muestra desde dentro una descripción del pasado como un proceso no terminado (sin interés en su terminación) allí, esto es, como un fotograma (Alonso Raya *et alii*.; Ruiz Campillo «Aprendizaje imperfecto…»).

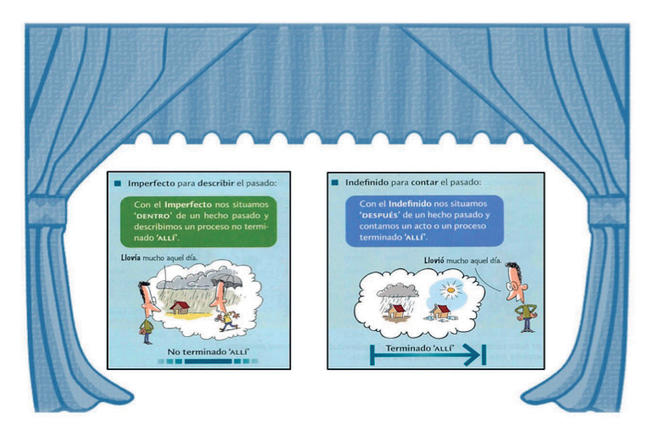
En LC «grammar (like lexicon) embodies conventional imaginery [...] it structures a scene in a particular way for purposes of linguistic expression, emphasizing certain facets of it at the expense of other, viewing it from a certain perspective, or construing it in terms of a certain metaphor» (Langacker). Así, un mismo contenido proposicional es susceptible de representarse lingüísticamente mediante imágenes alternativas que pueden construirse con alguna de las siguientes dimensiones: 1) el grado de resolución o detalle en la categorización de un objeto (árbol / abeto / planta/ cosa); 2) la elección de figuras frente a fondos (El lápiz está sobre el libro / El libro está debajo del lápiz); 3) el grado de realce o focalización (Me llamo Lorena / Yo me llamo Lorena); 4) el grado y las formas de subjetivación de la representación (Para llegar, toma la carretera que va de Madrid a Zaragoza / que va de Zaragoza a Madrid); 5) la distinción entre perfil y base (El vaso está medio vacío / El vaso está medio lleno); 6) la imagen metafórica escogida para hablar de conceptos abstractos (Marrón chocolate / marrón café) (Castañeda).

Y es que los dos modos de expresión del pasado que nos ocupan (pretérito imperfecto y pretérito indefinido) se diferencian por representar imágenes lingüísticas alternativas de un mismo contenido conceptual. De aquí que el siguiente paso en esta secuencia de actividades sea proponerles a los estudiantes que, en parejas, ilustren el microcuento de Pérez Reverte con el verbo inicial en pretérito indefinido (Cruzó la calle cuando comprendió que no le importaba llegar al otro lado) para que sean los propios alumnos quienes exploren el concepto de imagen lingüística y creen su propia representación para el pretérito indefinido al tiempo que perciben la paradoja de este segundo microrrelato con el verbo principal modificado.



Después, se corrige la actividad proyectando una segunda ilustración de Kike Ibáñez para ilustrar lo ilógico de esta variación del texto original y ahondar en la reflexión sobre cómo las distintas formas de pasado «ofrece[n] diferentes perspectivas o modos de acceso cognitivo» a una misma realidad [cruzar] (Ruiz Campillo «Aprendizaje imperfecto…»). En el caso del pretérito indefinido, su representación operacional se asocia a su conceptualización como narración desde fuera y después de un hecho pasado como un acto o proceso ya terminado allí, es decir, como una película que comprehende una secuencia de acción completa (Alonso Raya *et alii*.; Ruiz Campillo «Aprendizaje imperfecto…»).

Finalmente, tras recalcar la idea de que las formas verbales expresan modos distintos de representar la realidad, se resume el valor de operación de las formas contrastadas en términos figurativos con el esquema que aparece en la *Gramática básica del estudiante de español* (Alonso Raya *et alii*.) enmarcado en una cortina de teatro para insistir en la idea de la representatividad de las formas lingüísticas:



La segunda actividad es un ejercicio de pares mínimos y *focus on form* que persigue el establecimiento y refuerzo de la conexión de interpretación-forma con microcuentos publicados en Twitter.

Se muestran las dos frases con el verbo principal en negrita para destacar que se trata de la única variación entre ambas y, a continuación, se ofrecen dos contextos interpretativos. Una vez que los estudiantes han vinculado forma e interpretación, se proyecta el tuit original.

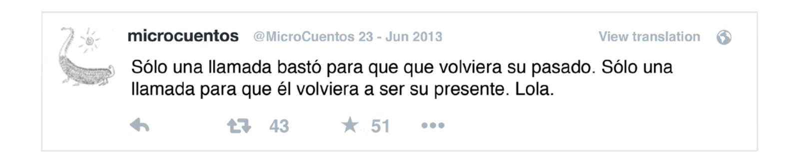
Esta actividad está directamente inspirada en el ejercicio 1 de la unidad de contraste de pasados de la *Gramática básica del estudiante de español* (Raya *et alii*.). La idea subyacente en ambos es que el cambio de forma verbal sea el único responsable de la variación de significado y constituya, por tanto, el elemento clave que informe la respuesta.

1)

- Sólo una llamada **bastó** para que volviera a su pasado, sólo una llamada para que él volviera a su presente. **(b)**
- Sólo una llamada **bastaba** para que volviera a su pasado, sólo una llamada para que él volviera a su presente. **(a)**

  a. No sabemos si la llamó o no. Sólo se contempla la posibilidad…

  a. Él la llamó.

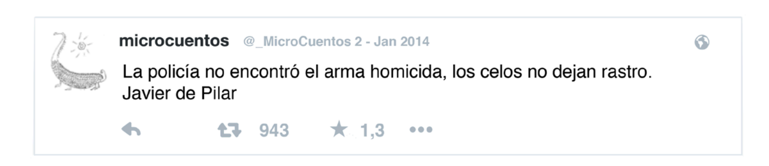


2)

- La policía no **encontró** el arma homicida, los celos no dejan rastro. **(b)**
- La policía no **encontraba** el arma homicida, los celos no dejan rastro. **(a)**

  a. La policía terminó de buscar el arma homicida.

  b. En ese momento la policía estaba buscando el arma homicida.



3)

- **Besó** minuciosamente cada centímetro de la Bella Durmiente, excepto sus labios. **(a)**
- **Besaba** minuciosamente cada centímetro de la Bella Durmiente, excepto sus labios. **(b)**
    a. La Bella Durmiente no se despertó porque el príncipe no la besó en los labios.
    b. No sabemos si se despertó o no porque no sabemos si la besó o no.

4)

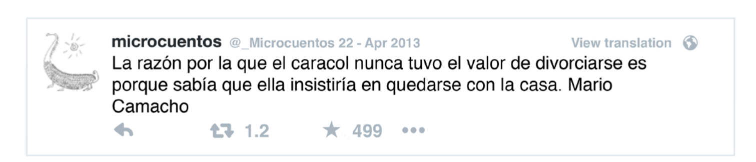


- Nadie en el teatro **supo** qué hacer cuando a mitad de la obra, con una disculpa, llegó Godot. **(a)**
- Nadie en el teatro **sabía** qué hacer cuando a mitad de la obra, con una disculpa, llegó Godot. **(b)**
    a. El publico del teatro no reaccionó
    b. No sabemos si reaccionó o no.

5)



- La razón por la que el caracol nunca tuvo el valor de divorciarse es porque sabía que ella insistiría en quedarse con la casa.
- La razón por la que el caracol nunca tenía el valor de divorciarse es porque sabía que ella insistiría en quedarse con la casa.
    a. No sabemos si el caracol se divorció o no.
    b. El caracol nunca llegó a divorciarse.



Finalmente, esta secuencia introductoria del contraste de las formas de pasado se cierra con una actividad libre en la que los estudiantes deberán crear un microcuento en formato tuit narrando una historia en el pasado.

CONCLUSIONES

La combinación del enfoque de la AICLE, que nos ofrece la posibilidad de diseñar unidades didácticas contextualizadas y cohesionadas para tratar al mismo tiempo contenido y forma, y la gramática operativa cognitivista de Ruiz Campillo, que propone la unión de forma y significado en un valor de operación susceptible de ser representado, supone aunar dos perspectivas que de natural son compatibles. Ambas comparten, a muy distintos niveles, la indisolubilidad de forma y significado y su aplicación conjunta en el diseño de actividades permite maximizar el potencial pedagógico que ofrecen por separado para crear unidades didácticas cohesionadas también en el plano metodológico.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Rosario. «Procesamiento del *input* y actividades gramaticales», *redELE*: *Revista electrónica de didáctica ELE* 0 (2004): s.p.

ALONSO, Rosario *et alii*. *Gramática básica del estudiante de español. Edición revisada y ampliada*. Barcelona: Difusión, 2011.

CASTAÑEDA CASTRO, Alejandro. «Perspectiva en las representaciones gramaticales. Aportaciones de la Gramática Cognitiva a la enseñanza del español LE». *Boletín de ASELE* 34 (2006): 11-28.

CASTAÑEDA CASTRO, Alejandro y Jenaro Ortega Olivares. «Atención a la forma y gramática pedagógica; algunos criterios para el metalenguaje de presentación de la oposición «imperfecto / indefinido». *Tendencias y líneas de investigación en adquisición de segundas lenguas*. Anexo 1 de *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*. (Eds.) Pastor Cesteros, S. y V. Salazar García, Alicante: Universidad de Alicante, 2001. 213-248.

COYLE, DO; Philip Hoody y David Marsh. *CLIL. Content and Language Integrated Learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CUENCA, M.ª José y Joseph Hilferty. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 1998.

DOUGHTY, Catherine y Jessica Williams. *Focus on form in classroom second language acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LLOPIS-GARCÍA, Reyes; Juan Manuel Real Espinosa y José Plácido Ruiz Campillo. *Qué gramática enseñar, qué gramática aprender.* Madrid: Edinumen, 2012.

RUIZ CAMPILLO, José Plácido. *La enseñanza significativa del sistema verbal: un modelo operativo*. Tesis doctoral inédita. Granada: Universidad de Granada, 1996.

—. «Instrucción indefinida, aprendizaje imperfecto. Para una gestión operativa del contraste imperfecto/indefinido en clase», *Mosaico* 15 (2005): 9-17.

ANTOLOGÍA

COSAS DE LA EDAD
ÓSCAR ROYO ROYO

Estimado señor director.

Disculpe que me dirija a usted de esta manera tan poco convencional, pero lo que tengo que comentarle es tan importante y confidencial que hacerlo con esta carta me pareció lo más adecuado.

No me conoce ni he trabajado nunca en su empresa, pero me han llegado noticias de los despidos que están sucediendo en ella desde hace unos meses y tenía que escribirle. Entiendo que usted, que es joven, cree que la juventud está mejor preparada y que los que nos acercamos a los sesenta debemos comprenderlo y aceptar que se nos despida sin más argumento que nuestra edad avanzada, que tenemos que encajar que no es nada personal; son cosas de la edad. La juventud es más inquieta y esta curiosidad les da una ventaja sobre los que empezamos a acercamos a la edad de la jubilación.

Por eso precisamente sé que usted habrá continuado leyendo estas líneas. Por curiosidad. Se muere por saber qué ha llevado a escribirle a este pobre viejo que no sabe ni utilizar un simple editor de texto. Cuando acabe de leer esta carta lo entenderá. Quizás piense entonces que el peor veneno del mundo es la curiosidad. Se equivoca. El peor veneno no es la curiosidad. Es la Ricina, al menos para usted. Es lo que ha estado respirando mientras tenía la cara pegada a este papel.

Si hubiera tenido cincuenta años y presbicia, no se hubiera acercado tanto a esta carta y todavía seguiría vivo. No se lo tome como algo personal; son cosas de la edad.

POR SI ACASO

Óscar Royo Royo

Cada vez que mi padre me veía salir de casa con los zapatos sucios me soltaba un bofetón y me contaba la historia de la segunda caída de Cartago. Con semblante serio, mientras yo me apresuraba a limpiar el polvo que había cubierto mis zapatos el día anterior en el patio emulando las paradas de Arconada, mi padre volvía a narrarme la batalla de la llanura de Zama. Como Aníbal lanzó sus elefantes contra las legiones romanas y, para contrarrestar la embestida, Escipión ordenó a sus soldados que bruñeran sus escudos para deslumbrar a aquellas bestias con la luz del sol. Mi padre, con las venas del cuello hinchadas por la emoción, me repetía que todo fue gracias a la limpieza porque, sin la pulcritud de los *hastati* en dar lustre a sus escudos, el ardid del joven general romano no hubiera logrado nunca derrotar al ejército cartaginés.

No digo que a mi padre le faltara razón, pero el problema es que yo siempre he tenido bastante más de elefante que de soldado. Supongo que es por eso que, treinta años después, todavía sigo descuidando la limpieza de mis zapatos; eso sí, siempre que salgo de casa llevo encima mis gafas de sol. Por si acaso.

CAUSAS

JOSÉ IGNACIO MARÍN GARCÍA

Tal vez no debí empezar a escribir nuestra historia.

Tal vez no debí levantarme aquella mañana de julio, los primeros rayos de sol acariciando el tibio aire de la habitación donde habíamos pasado una noche de amor clandestino, una más.

Tal vez no debí recorrer con la vista, primero, con la mano después, el ondulado paisaje de su cuerpo, resiguiendo colina tras colina el delicado vello de una piel mucho más suave de lo exigible a una mujer casada con dos hijos.

Tal vez no debí despertarla acariciando su sexo, incitarla, provocarla para volver a leer el brillante libreto de amor que habíamos estado interpretando toda la noche.

Tal vez no debí sentirme mal cuando ella miró el reloj y saltó de la cama a toda pastilla porque llegaba tarde al hospital donde trabajaba. Tal vez no debí gritarle de aquella manera que me fastidiaban su forma de vida, su apego al trabajo y su empecinamiento por conservar las apariencias a toda costa, en especial cuando esa costa era yo.

Tal vez no debí anotar después todas estas impresiones en el cuaderno de apuntes donde escribo todo lo que la vida pone a mi alcance, en un intento insensato de capturar fragmentos de realidad para disponerlos en un futuro de manera que vuelvan a parecer reales, como si el juego continuo de descomponer y recomponer hubiese de acercarme al conocimiento de las cosas.

Tal vez no debí escribir en el cuaderno que lo único que me mantenía cerca de ella era el puro ejercicio de una sexualidad desbordante, vivida por su parte como un abrupto descenso a los infiernos en busca de una vida perdida, de unas ilusiones perdidas, de un amor perdido.

Tal vez no debí dejar constancia del aburrimiento mecánico que me había ido ganando en las semanas precedentes, insuficiente para que me decidiese a romper un lazo que se aflojaba cada día un poco más, pero bastante como para empezar a buscar respuestas en otras camas quizá menos calientes, pero también mucho menos complicadas.

Tal vez no debí anotar allí otros nombres, otras direcciones, otras emociones. Tal vez no debió quedar constancia de otras noches de amor que convirtieron las nuestras en un sucedáneo triste, una especie de mariposa disecada en un álbum de coleccionista.

Aunque tal vez tampoco eso fuera lo más importante. Tal vez lo verdaderamente relevante fuera el accidente que me ingresó de urgencias en un centro hospitalario, por el que volé a través de pasillos de luz rumbo a un quirófano donde me esperaba una mujer sorprendida, despechada, vengativa, que apenas dudó en equivocar la anestesia. Una mujer dolida por no haber podido leer su nombre en las veinte últimas páginas de mi cuaderno de notas.

LA PLUMA

Antonio Tejedor García

Al tiempo de sentarse ante la mesa de caoba una mancha negra apareció en el bolsillo de la chaqueta blanca del Dictador. Los ministros y consejeros que le rodeaban intercambiaron miradas y silencios, y el jefe de protocolo, con la gravedad requerida por el acto, abrió la carpeta y colocó el documento a firmar sobre el escritorio. La mancha se extendía a toda velocidad, como si huyera aterrada; incluso una gota cayó sobre la mesa. Nadie se atrevió a una mínima reacción. El Dictador, impasible, sacó la pluma del bolsillo: fue el último sorprendido ante la falta de tinta con la que firmar una nueva sentencia de muerte.

MUDANZA
Pedro Campos Morales

Al mudarnos de piso, la mesa del comedor, que nunca antes dio un problema, en el nuevo comedor se quedó coja, una pata quedó suspendida, negándose con obstinación a tocar el suelo. Decidimos tomarnos unos días de respiro para después mudarnos a otro piso.

MUROS

PEDRO CAMPOS MORALES

La vecina del 67 y el vecino del 69 levantaron muros medianeros para aislarse del vecino del 68. Poco después de las obras, el vecino del 68 vendió su casa sin haber pagado su parte de los dos muros.

Cuando un nuevo vecino ocupó el 68, la del 67 y el del 69 le exigieron pagar la deuda del antiguo vecino.

El nuevo vecino del 68 se remangó, echó abajo los dos muros y anunció a sus vecinos que la deuda quedaba saldada.

PARCA

Isidro José Martínez Rodríguez

Jamás le tembló el pulso a la hora de desempeñar la tarea que le había sido encomendada; si bien se deleitaba —a veces, en exceso— en los prolegómenos, siempre ejecutaba su cometido de manera eficiente, con rauda diligencia y aparente serenidad.

Con pasmosa facilidad indagaba en lo más profundo de las almas de aquellos pobres infortunados, y con cierta frecuencia descubría, ocultos a la vista del común de los mortales, secretos impensados y, en repetidas ocasiones, crímenes inenarrables.

Como en este momento, al borde de esta cama, frente a un ser humano en apariencia similar a tantos otros, pero que en cierta manera es distinto a todos los demás —o, al menos, a la mayoría de ellos—, y en el que se ve reflejada como si estuviera frente a un espejo.

Cuando, con precisión de cirujano, se dispone a husmear en los sinuosos recovecos de su conciencia, emplea en la tarea más tiempo y esfuerzo que de costumbre, «me estaré haciendo vieja», piensa; y mentalmente repasa todas y cada una de las extenuantes jornadas en las que ha sobrellevado esta rutina impuesta y desalentadora, sin ningún tipo de compensación más allá del dudoso honor de contemplar, de primera mano, esa mirada fija justo al final, ese vacío, ese estremecimiento último…

Justo en ese momento, por medio de un gañido ronco, amortiguado por la respiración entrecortada y empaquetado bajo un envoltorio de flemas, el individuo, agonizante, le suplica: «¡necesito vivir…!».

Es tan sólo un instante, una pequeñísima fracción de segundo quizás, pero se siente embargada por un desconcertante, aunque efímero, sentimiento de compasión, de ternura inopinada y hasta ese momento desatendida. Luego, al cabo de un momento, en un gesto repetido cientos, tal vez miles, qué digo miles: millones de veces…, desenvaina la guadaña y, tras afilarla concienzudamente, se dice:

«¡…el trabajo es el trabajo!».

PECADOS VIRTUALES

VÍCTOR GUTIÉRREZ SANZ

—Me da una pereza terrible escalar el árbol para coger una manzana.

—Eva miraba el móvil extasiada sin hacer apenas caso a su compañero.

—Pues en Twitter Dios dice que son un manjar...

—No sé, tía. ¿Y si lo dejamos y miramos un rato el Facebook?

—Eres un vago. Te leo el tuit de Dios: «Ira, gula, lujuria, avaricia, soberbia y envidia. Todo en un mordisco». ¡Esa mandanga es de la buena!

—Suena bien, pero paso. Además, eso que dices no parece escrito por Él. Le falta… ¿Cómo decirlo? Sí, le falta pomposidad...

—¡A ver si va a ser un *fake*!

Y HAN DE CAER DEL TODO SIN DUDA ALGUNA

Alexandro Arana Ontiveros

Cuando terminó de escribir las últimas palabras de su gruesa novela de caballerías, le llegó un dejo extrañísimo como si de un chispazo se tratara: de pronto sintió como si eso estuviera aconteciendo al mismo tiempo en otro universo paralelo.

Entrecerró los ojos un momento para sentir ese deja vu y un instante después soltó una carcajada… ¡Resultaba excesivamente ridículo!

«Sentir que al mismo tiempo en otra dimensión, un tal Cide Hamete Benengeli estaba escribiendo exactamente lo mismo que él, era algo increíble. Pero sentir que un tercero llamado Miguel de Cervantes Saavedra también lo hacía, ya rayaba en lo inverosímil», pensó Pierre Menard. Y pasado ese breve momento de locura, cerró el volumen recientemente terminado.

Vale.

ZAPATOS NUEVOS

Lorena Rodríguez Rodríguez

Carlitos caminaba detrás de los otros niños hacia el altar con la vista clavada en la vela que llevaba en las manos. Miraba la gota de cera que, poco a poco, iba resbalando amenazante. Rezó porque se detuviese pero, aunque se encontraba en el sitio adecuado, la gota cayó.

—¡Mierda!

Todos los parroquianos se giraron. Unos murmuraron, otros menearon la cabeza, pero veía en sus caras que todos pensaban lo mismo: Ya está el hijo de Paca otra vez.

Subió a la tarima sin saber lo que era una tarima, rojo como un tomate, sintiendo una mezcla de rabia y vergüenza. El cura comenzó entonces a leer su gran biblia amarillenta. Carlitos mientras tanto buscaba a su madre con la mirada. Quería saber lo que le esperaría en casa después de soltar una palabrota en la casa del señor y, peor aún, delante de todo el pueblo.

—¿Renunciáis a Satanás?

Todos sus compañeros gritaron «Sí» muy fuerte. Él también lo gritó, aunque a destiempo. Puede que no gritase si no que lo susurrase. ¿Había contestado siquiera? La pregunta le pilló desprevenido. Nadie le había dicho que en su primera comunión fuesen a hablarle de Satanás.

Esa noche no pudo dormir. Repitió cientos de veces «Renuncio a Satanás» en su cabeza y una decena más en voz alta, pero sabía que no era lo mismo. Había perdido su oportunidad.

Intentó calmarse diciéndose que él era un niño muy bueno: compartía el bocadillo con Juan cuando se lo robaba Tato, no se chivaba de Tato cuando robaba a Juan, casi no había mirado cuando Tato le levantó la falda a Alicia…

Luego recordó que ese mismo día había dicho un «Mierda» bien alto en la iglesia.

Pero Dios le perdonaría. Porque él era un niño muy bueno y no quería

tener nada que ver con demonios. Sí, podía dormir tranquilo. El no robaba ni mentía.

Aunque, ahora que lo pensaba, ¿no había mentido esa misma mañana? Había salido de casa con la ropa de los domingos, unos brillantes zapatos nuevos y todo repeinado, preparado para comulgar por primera vez.

No paró de presumir de sus zapatos, ese par de zapatos de piel nuevecitos. Pero mentía. Eran unos zapatos que su tía de Madrid había enviado hacía un mes. Nadie sabía que en realidad se le habían quedado pequeños a su primo. Nadie salvo él y Dios.

Bueno, él, Dios y su madre. Había sido ella la que le pidió que dijese a todo el mundo que esos zapatos eran nuevos, que «la gente es muy mala y envidiosa» y que «Mariana iba a quedarse muda de rabia, ¡por lista!».

Carlitos saltó de la cama con los puños apretados y la cara ardiendo, se acercó a su madre y la zarandeó hasta que entreabrió los ojos, confusa.

—¡Sepa usted, buena mujer, que ha condenado mi alma a arder por toda la eternidad!

Y volvió a su cama a esperar a que llegase Satanás y poder explicarle su versión de los hechos.

ÍNDICE

Se terminó
de imprimir el veinte
de septiembre
de 2016